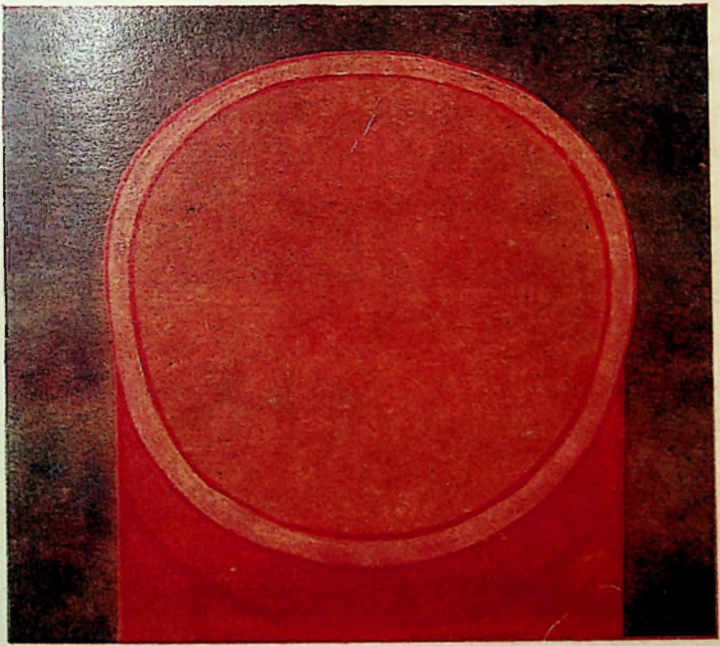


Secolul 20

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

PREZENTAREA ARTISTICĂ
DOINA DUMITRESCU

REDACTOR RESPONSABIL DE NUMĂR
ILIEȘ CÂMPEANU

COPERTA:
MARIN GHERASIM
« Fîntînă »
Foto: MIHAI OROVEANU

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Secolul 20

REVISTĂ DE SINTEZĂ

editată de Uniunea Scriitorilor din Republica Socialistă România

LITERATURĂ UNIVERSALĂ — ARTE — DIALOGUL CULTURILOR

Colegiul redacţional:

DAN HĂULICĂ redactor-şef, ION HOBANA, VASILE NICOLESCU, ŞTEFAN AUG. DOINAŞ, ALEXANDRU BACIU, GEO ŞERBAN

313-314-315

SUMAR

NICOLAE CEAUŞESCU ELENA CEAUŞESCU

OMAGIU

SECOLUL 20: *Continuitate şi conştiinţă revoluţionară*

PATRIE — SOCIALISM — PARTID
NICOLAE CEAUŞESCU — ELENA CEAUŞESCU

De la Congresul IX către Congresul XIV P.C.R. — repere de gînd şi faptă

ISTORIA ŞI PERSPECTIVELE DEZVOLTĂRII NAŢIONALE

"România după Marea Unire"

GEORGE MACOVESCU: *«Fără ură şi fără părtinire»* ● p. 25
CRISTIAN POPIŞTEANU: *Restitutio historiae* ● p. 31

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

CONFLUENȚE ȘI ECOURI ALE ISTORIEI UNIVERSALE

ȘTEFAN LEMNY: *Revoluția franceză și mișcarea de idei din România* ● p. 48
VALERIU RÂPEANU: *« O enigmă și un miracol istoric — poporul român »* — un text exemplar pentru afirmarea drepturilor naționale ● p. 68

PIATRĂ ȘI SUFLET ANONIM ÎN MUNȚII APUSENI

MIHAI BUCULEI: *Buteni* 1979—1989. *Comuniunea unui itinerar de sculptură* ● p. 78

SOCIOLOGIE ȘI ETNOGRAFIE ROMÂNEASCĂ

ERNEST BERNEA: *Civilizație sătească și ordine spirituală — Nunta în Țara Oltului*, o investigație însoțită de numeroase documente fotografice ● p. 82

Rădăcini perene și creativitate contemporană, embleme de sculptorii: ION IRIMESCU, OVIDIU MAITEC, VASILE GORDUZ, SILVIA RADU, CONSTANTIN POPOVICI, MIRCEA SPĂTARU, CONSTANTIN FLONDOR, HORIA FLĂMÎNDU, GRIGORE MINEA, NECULAI PĂDURARU, ADRIAN POPOVICI, CONSTANTIN MARINETE, DORU DRĂGUȘIN, ALEXANDRU MARCHIȘ, MARIAN ZIDARU

CONVERGENȚE

Ne-au vizitat și ne-au rămas în memorie:
HELENE WEIGEL, JEAN VILAR, ROBERTO ROSSELLINI, MURRAY LOUIS, ZUBIN MEHTA, AZIZ NESIN, KISHO KUROKAWA, KIDDER SMITH

Întîlniri pe meridiane românești evocate de: MANUELA CERNAT, VALENTIN SILVESTRU, RALUCA IANEGIC, IOSIF SAVA, VIORICA DINESCU, AURELIAN TRIȘCU ● p. 97

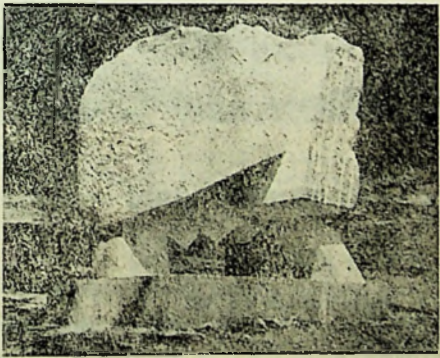
@Asociația Ziariștilor Independenți din România

O VOCE ANTICIPATOARE

RAMÓN DEL VALLE-INCLÁN

Tragism și anti-retorică

ANDREI IONESCU: *«Sperietorile» lui Valle-Inclán și luminile speranței* ● p. 128
RAMÓN DEL VALLE-INCLÁN: *Luminile boemei*, un esperpento *din* 1920, în românește de Andrei Ionescu ● p. 129



VALOAREA SOCIALĂ A UNEI OPERE DE PIONIERAT

DAVID WARK GRIFFITH

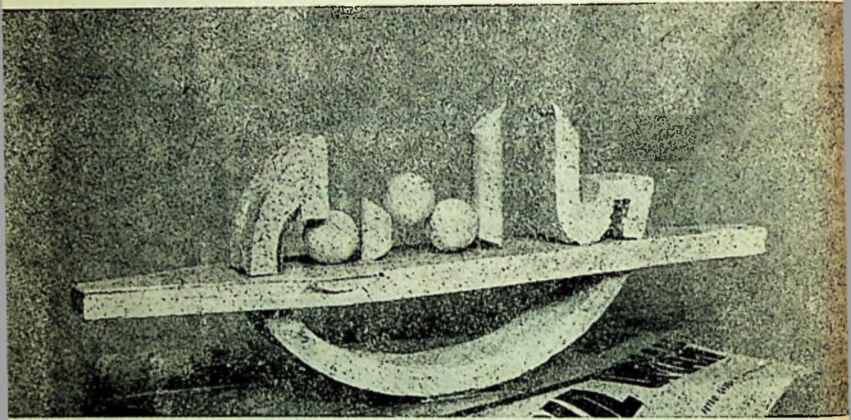
«Cel mai ambițios film din cîte s-au realizat vreodată» — ecouri semnificative:

FRANCESCO PASINETTI, VSEVOLOD PUDOVKIN, SERGHEI M. EISENSTEIN, JAMES AGEE, CLAUDE BEYLIE ● p. 148

FLORIAN POTRA: *Vitalitatea unui mare «om de spectacol»* ● p. 149

D. W. GRIFFITH: *Intoleranță — Lupta dragostei prin veacuri;* episodul modern, transcris plan cu plan de PIERRE BAUDRY, în românește de Florian Potra ● p. 157

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



TRIPTIC LIRIC

MADRID — JUSTO JORGE PADRÓN

MARIN SORESCU: *Încercuit de ochi* ● p. 185
ROMEO MAGHERESCU — J. J. PADRÓN: *Despre o poezie sincretică*, interviu cu poetul spaniol ● p. 188
JUSTO JORGE PADRÓN: Poeme — *Încercuit de ochi*, *Invazia atomilor*, *Marea lună galbenă*, *Suflet de oțel*, *Nu știu pentru cît timp*, în românește de Marin Sorescu, Omar Lara și Alexandra Gheorghiu ● p. 191

LISABONA — PEDRO TAMEN

DANIEL NICOLESCU: *Poezia ca dialog* ● p. 194
PEDRO TAMEN: Poeme — *Zilele*, *Ziua*, *Trei fragmente pentru memoria lui Cristovam Pavia*, *Unde ai fost cînd au sunat orele patru*, *Și acum: tu*, *Un fado: cuvintele mele*, *Transport în comun*, în românește de Daniel Nicolescu ● p. 197

FLORENȚA — RENZO RICCHI

URBANO URBINATI: *Motive recurente*, în românește de Doina Popa ● p. 203
RENZO RICCHI: Poeme — *Cînd moare o stea*, *Urbino*, *La apus*, *Stelele*, *Rapsodie elenică*, *Copilăria*, *Scrisoare postumă tatălui meu*, în românește de Alexandru Balaci ● p. 207

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

BIANCO E NERO

FLORIAN POTRA: *O funcție esențială a culturii cinematografice* ● p. 212

CARNET

LONDRA

EDGAR ELIAN: *Stagiunea de operă de la Covent Garden* ● p. 220

SAN REMO

Un premiu pentru «Morometii»
Ecouri din presa italiană: *Cinema d'Oggi*, *Il Manifesto*, *Corriere della sera*, *La Stampa*, *L'Unità*, în românește de Florian Potra ● p. 225
VICTOR REBENGIUC: *Scurtă confesiune* ● p. 226
STERE GULEA: *Ciudatele determinări* ● p. 228

SOFIA

Succese românești la Trienala Internațională de pictură, cu imagini din lucrările participanților: ION GHEORGHIU, MARIN GHERASIM, ȘTEFAN RÂMNICEANU, GHEORGHE IACOB, PAULA RIBARIU, FLORIN NICULIU ● p. 232

VARȘOVIA

RODICA CIOCAN-IVĂNESCU: *Povești populare românești pe meridiane poloneze* ● p. 233

MOSCOVA

ALEXANDRU STARK: *Poetul și poeții*, o nouă rubrică a lui Evtușenko ● p. 235

RIGA

VIRGIL MIHAIU: *«Māksla» — dinamismul unei reviste* ● p. 238

◀◀◀ CONSTANTIN POPOVICI, Tabăra de sculptură Galați

◀◀ DORU DRĂGUȘIN, Tabăra de sculptură Măgura

◀ VASILE GORDUZ, *Inscripție*

GRIGORE MINEA, *Victorie*, bronz ▶

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

NICOLAE CEAUȘESCU
ELENA CEAUȘESCU

OMAGIU

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

PATRIE
SOCIALISM
PARTID

De la Congresul IX
spre Congresul XIV
P.C.R.

Repere de gînd și faptă

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

NICOLAE CEAUŞESCU

Istoria arată că marii oameni de cultură, adevărații artiști au exprimat în operele lor realitatea vremii, au fost alături de popor, pe care l-au ajutat și însuflețit în lupta pentru progres social. Cu atît mai mult creatorii de artă ai societății socialiste trebuie să se identifice cu aspirațiile celor ce muncesc, să slujească țelul măreț al făuririi unei vieți tot mai fericite pentru întregul popor.

Poporului, adevăratul făuritor al tuturor bogățiilor patriei, trebuie să-i închine oamenii de artă și cultură tot ceea ce pot crea mai frumos și mai bun. Desigur, se poate și este necesar să se creeze în diferite forme și stiluri. Putem spune creatorilor de artă: alegeți tot ceea ce credeți că este mai frumos în culoare, mai expresiv în grai, redați realitatea cît mai variat în proză, în poezie, în pictură, sculptură și muzică, cîntați patria și poporul nostru minunat, pe cei ce și-au închinat întreaga viață înfloririi României.

Din « Raportul la Congresul al IX-lea al Partidului Comunist Român », 19 iulie 1965

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Creația spirituală a omenirii, știința, arta, cultura nu pot progresa și înflori decît într-un climat de pace, de înțelegere și colaborare între popoare. În zilele noastre, cultura este atît o premisă, cît și o consecință a păcii.

Cuvînt la Organizația Națiunilor Unite pentru Educație, Știință și Cultură, iunie 1970, Paris

Marxism-leninismul nu a afirmat niciodată că deține monopolul gîndirii sociale; dimpotrivă, el a apărut și s-a dezvoltat în cadrul contactului și al confruntării cu celelalte curente de idei din lume, însușindu-și tot ce a creat mai valoros gîndirea umană de-alungul istoriei. « Istoria filozofiei și istoria științelor sociale — spunea Lenin — ne arată foarte clar că în marxism nu există nimic care să semene cu « sectarismul », în înțelesul unei doctrine închise, osificate, care s-ar fi ivit *alăturea* de drumul larg al dezvoltării civilizației mondiale ».

Semicentenarul glorios al Partidului Comunist Român. Expunere la adunarea solemnă din Capitală — 7 mai 1971

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Nici o națiune nu se poate dezvolta, nu-și poate înscrie cultura în sfera civilizației mondiale dacă se izolează, dacă nu participă la circuitul de valori spirituale. Datoria noastră este să facem cunoscute peste hotare marile realizări ale culturii patriei noastre, să ne afirmăm cu contribuția noastră originală în patrimoniul civilizației internaționale. Totodată considerăm că a te izola, în orice domeniu de activitate, înseamnă a renunța să progresezi în pas cu cuceririle cunoașterii umane, a renunța la aportul gîndirii și cunoașterii altor popoare. Iată de ce noi nu sîntem partizanii izolării. Cu atît mai mult în domeniul ideologic izolarea denotă slăbiciune, lipsa încrederii în forța concepției tale despre viață și lume, a filozofiei tale, a convingerilor care te animă — în cazul nostru a concepției materialist-dialectice.

Cuvîntare la întîlnirea cu oamenii de artă și cultură — 10 februarie 1971.

Punînd în centrul operelor realitatea, lupta poporului român pentru progres și o viață mai bună, participînd activ la măreața operă de edificare a socialismului și comunismului pe pămîntul

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

României, scriitorii noştri nu trebuie şi nu pot rămîne în afara marilor confruntări care au loc în lumea contemporană, în lupta ce se desfăşoară pe plan mondial între forţele progresului şi păcii şi forţele reacţionare, imperialiste, colonialiste şi neocolonialiste. Scriitorii trebuie să se situeze ferm alături de toţi cei care militează pentru cauza libertăţii, independenţei şi progresului, pentru destindere şi colaborare internaţională.

Cuvîntare la Conferinţa naţională a scriitorilor — 26 mai 1977

În activitatea de adîncire a cunoaşterii reciproce, de întărire a prieteniei şi colaborării dintre popoare, cultura şi arta ocupă un loc important. Se impune să acţionăm în aşa fel încît, prin dezvoltarea colaborării internaţionale şi în acest domeniu, prin activitatea consacrată lărgirii cunoaşterii peste hotare a creaţiei literar-artistice şi culturale a poporului nostru, să contribuim la dezvoltarea prieteniei şi colaborării dintre popoare, la cauza generală a făuririi unei lumi a prieteniei şi conlucrării paşnice.

Cuvîntare la Congresul al II-lea al educaţiei politice şi culturii socialiste — 25 iunie 1982

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Creația literar-artistică din patria noastră trebuie să fie originală, patriotică și umanistă. Numai așa va răspunde cerințelor poporului și, totodată, va contribui la îmbogățirea culturii și artei universale. Nu imitația, nu uniformizarea, ci diversitatea, redarea specificului propriu al fiecărui popor înseamnă adevărata creație artistică și literară. Așa cum am menționat și în alte împrejurări, în realizarea unei literaturi cu un înalt conținut educativ trebuie să se manifeste puternic personalitatea și originalitatea fiecărui scriitor. Diversitatea de stiluri, de maniere artistice nu trebuie confundată niciodată cu atitudinea de îngăduință față de concepții sau mentalități străine idealurilor societății noastre socialiste.

Expunere cu privire la stadiul actual al edificării socialismului în țara noastră, la problemele teoretice, ideologice și activitatea politică, educativă a partidului — 1 iunie 1982

Creația literară, artistică trebuie să realizeze noi opere care să oglindească uriașa muncă a

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

poporului nostru. Avem nevoie de noi romane, noi piese de teatru, noi poezii în care eroii principali să fie muncitorii, țăranii, intelectualii cu preocupările lor, cu dorințele lor de progres, de bunăstare, cu hotărîrea lor de a contribui la făurirea socialismului și comunismului în România.

Întreaga activitate literar-artistică, sub orice formă, trebuie să pună în evidență forța și capacitatea creatoare ale poporului, să biciuiască stările de lucruri negative, lipsurile, dar să dea o perspectivă, încredere în forțele creatoare ale poporului, să contribuie la unirea eforturilor tuturor constructorilor socialismului, la întărirea unității poporului în jurul partidului, în cadrul Frontului Democrației și Unității Socialiste, să contribuie la întărirea forței generale a patriei noastre, la ridicarea României pe noi culmi de progres și civilizație !

Expunere la lucrările comune ale Plenarei Comitetului Central, a organismelor democrației muncitorești-revoluționare și organizațiilor de masă — 28 noiembrie 1988

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ELENA CEAUŞESCU

Acționînd cu deplină responsabilitate pentru destinele păcii și civilizației, conlucrînd tot mai strîns cu organizațiile similare și cu oamenii de știință din toate țările, trebuie să facem tot mai puternic auzit glasul de pace al României socialiste, să afirmăm cu toată energia voința poporului nostru de a-și uni eforturile și a colabora activ cu toate popoarele lumii pentru cauza destinderii și securității, pentru împiedicarea declanșării unui război nuclear nimicitor.

Din Cuvîntarea la Adunarea de Constituire a Comitetului Național Român « Oamenii de știință și pacea », 29 decembrie 1981

Dezvoltînd interesul tinerilor pentru cunoaşterea și prețuirea istoriei naționale, a trecutului glorios de luptă al poporului român, a măreţelor realizări obținute prin munca și eforturile întregii națiuni în anii socialismului, școala trebuie să cultive în rîndul tineretului puternice sentimente patriotice, hotărîrea de a servi neabătut țara, partidul și poporul, de a face totul pentru apărarea și dezvoltarea continuă a înfăptuirilor istorice ale

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

României socialiste, pentru întărirea independenței și suveranității sale, pentru progresul și înflorirea continuă a patriei noastre socialiste !

Din Cuvîntarea la încheierea lucrărilor Congresului Științei și Învățămîntului, 29 noiembrie 1985

Activitatea politică-educativă trebuie să asigure însușirea de către toți oamenii muncii a unei concepții superioare despre drepturile și îndatoririle ce le revin în societate, a normelor și principiilor eticii și echității socialiste, ale umanismului socialist. . .

Literatura, muzica, artele plastice, teatrul, cinematografia, creația artistică, în general, au misiunea și îndatorirea de a crea și îmbogăți patrimoniul național cu noi opere valoroase, pătrunse de umanism revoluționar, de profundă încredere în marile noastre idealuri comuniste, care să servească dezvoltării conștiinței socialiste, educării omului nou, să redea, în forme originale, cît mai variate, preocupările și aspirațiile poporului, lupta și munca sa pentru construirea socialismului și comunismului.

Din Cuvîntarea la încheierea lucrărilor Congresului educației politice și culturii socialiste — august 1987

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

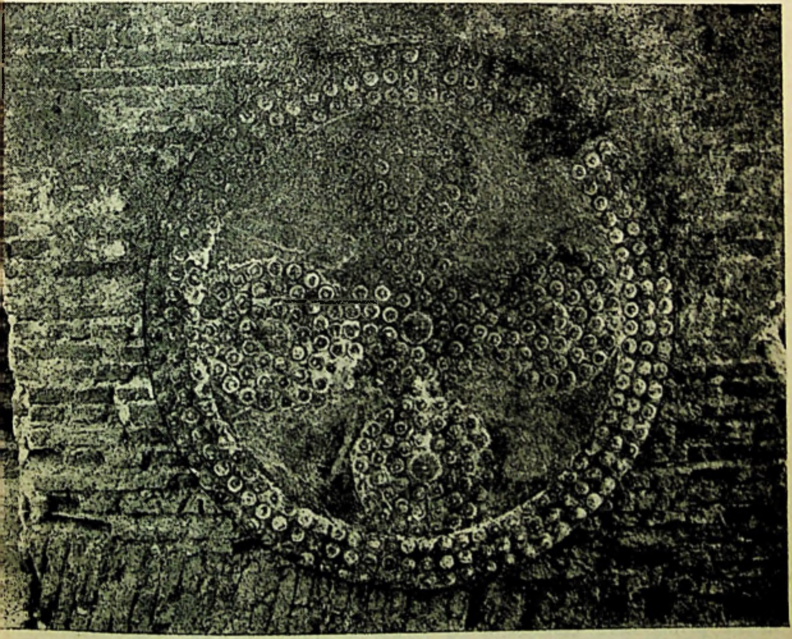
Este necesar ca cercetarea în domeniul economic și al științelor sociale să-și concentreze forțele în direcția aplicării și perfecționării noului mecanism economic, a perfecționării, planificării și conducerii întregii activități economice și sociale, dezvoltării continue a democrației muncitorești revoluționare — factor hotărîtor pentru făurirea cu succes a socialismului și comunismului.

Toate marile realizări de pînă acum demonstrează cu putere justețea politicii partidului nostru de aplicare creatoare a legilor obiective la condițiile țării noastre.

Şi, în viitor, științele sociale vor trebui să-și intensifice activitatea pentru studierea și înțelegerea legilor obiective, a modificărilor și noilor forme de acțiune ale acestora în societatea socialistă și să acționeze permanent pentru folosirea acestora în concordanță cu realitățile și perspectivele dezvoltării patriei noastre.

Din Cuvîntarea la Congresul al XIII-lea al Partidului Comunist Român, 20 noiembrie 1984

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



ŞTEFAN RÂMNICEANU, *Scut*

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Victoria revoluției de la 23 August 1944 este rezultatul acțiunii revoluționare a clasei muncitoare, a celorlalte forțe patriotice și democratice ale țării, organizate și conduse de Partidul Comunist Român, al unirii acestora într-un puternic front de luptă pentru răsturnarea dictaturii militaro-fasciste, pentru apărarea independenței și suveranității naționale, a intereselor supreme ale întregii națiuni.

În această luptă, partidul a unit și mobilizat larg toate forțele patriotice, antifasciste ale țării, inclusiv armata, realizînd cea mai vastă alianță politică din istoria poporului român, care a asigurat victoria revoluției de eliberare socială și națională și a deschis calea făuririi celei mai drepte și mai înaintate orînduiri sociale — orînduirea socialistă și comunistă — pe pămîntul patriei.

Din Cuvîntarea la Adunarea festivă consacrată împlinirii a 44 de ani de la victoria revoluției de eliberare socială și națională, antifascistă și antiimperialistă din August 1944 — 20 august 1988

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

CONTINUITATE ȘI

« O viață fără sărbători este un drum lung fără popasuri », spunea Democrit, înțeleptul, pe care soarta n-avea să-l lipsească nici de ani mulți, nici de bogată experiență. Prin osebite țări și climate, printre oamenii cei mai știutori, cu care îi plăcea să se confrunte pretutindeni, respecta, peste disparități, aceste rostuite răgazuri, prielnice armistiții, ale omului cu zeii și cu ceilalți oameni.

Tot înspre începuturi, poetul latin cîndva exilat la noi, la Tomis, își evoca patria romană tocmai ostenind la un calendar poetic, făurind în versuri fastul lanț al momentelor dedicate celebrărilor. Marcînd astfel timpul, prin cadența fecundă a eforturilor și popasurilor festive, o colectivitate își înnoadă previzibil mersul, într-o suită de serbări și zile.

Dincolo de referințe istorice, azi datoriile vieții prezente ne implică, deopotrivă, nu numai în zilele încordării truditoare, dar și în festivitatea aniversărilor unanime. Acelea din ianuarie, ale Președintelui Nicolae Ceaușescu și ale tovarășei sale de viață, acad. dr. ing. Elena Ceaușescu, sînt prilejuri de a mobiliza consecvent breasla noastră, a ziditorilor de presă. Omagiul pentru această dublă aniversare are în vedere tot ceea ce epoca noastră leagă de numele lor, de exemplul necurmatei dăruiri socialiste, al luptei fără preget închinate revoluției.

De cînd, cu aproape 60 de ani în urmă, la o vîrstă fragedă, făcuse prima oară cunoștință cu mișcarea muncitorească, i-a fost dat conducătorului stimat și iubit, pe care-l omagiem solemn, să-și afirme neabătut, în cele mai grele circumstanțe, încrederea în justețea socialismului. Tîrît între baionete, la un proces inicv, adolescentul a găsit puterea neînfrînată să denunțe acolo exploatarea și să-l transforme într-un simbol al dîrzeniei curajoase. Călit în bătăliile de clasă, inițiator al unor mari demonstrații antifasciste și antirăzboinice — aceea, memorabilă, de la 1 Mai 1939, căreia, în acest an îi sărbătorim cincizeci de ani de mobilizatoare amintire —, Nicolae Ceaușescu urma să-și înscrie acti-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

vitatea între reperele de gînd şi de faptă ale devenirii noastre contemporane.

Sub impulsul hotărîtor al Congresului al IX-lea al partidului, indicaţiile secretarului general ne-au jalonat înaintarea, voinţa de a depăşi modèle perimate, îndemnîndu-ne, în schimb, să actualizăm ce este mai generos, mai activ, în tradiţia românească. «Criticînd orînduirile sociale din trecut — spunea tovarăşul Nicolae Ceauşescu — nu negăm şi nu trebuie să negăm niciodată pe cei care, în acele împrejurări, au avut în vedere dezvoltarea poporului, a naţiunii, întărirea independenţei ţării noastre». Din asemenea imperative, racordînd prezentul socialist şi valorile inalienabile ale tradiţiei, asimilîndu-le critic, s-a împărtăşit procesul de anvergură graţie căruia au fost restabilite, în ultimele decenii, atîtea preţioase linii de continuitate. Pe asemenea baze, la rîndul nostru, ocupîndu-ne de literatură universală, noi înţelegem să răspundem în chip angajat, cu amplă coerenţă, unor probleme indivizibile — de viaţă, istorie şi cultură —, pentru a apăra cuprinzător resursele şi viitorul creativităţii româneşti. Căci orientarea curajoasă spre sinteză, noi am asumat-o tocmai sub impulsul anului 1965, cînd suflul stenic, unanim, se răsfrîngea şi asupra revistei, în activitatea căreia încep să se impună numerele monografice, construite în jurul unor mari scriitori, al unor arzătoare probleme teoretice sau al unor largi interferenţe interdisciplinare. Era şi este răspunsul nostru specific la îndemnurile partidului, privind lupta pentru calitate; e încercarea de a sluji eficient, cu mijloacele noastre, schimbul internaţional de valori.

An după an, aniversările devenite tradiţionale în ianuarie aşează în faţa noastră, a tuturor, cu un relief sporit, exigenţa calităţii, deviză stăruitoare în strategia actuală a construcţiei socialiste şi a transformărilor revoluţionare ce marchează întreaga noastră societate. Eminentele contribuţii ale tovarăşei acad. dr. ing. Elena Ceauşescu, în activitatea ştiinţifică şi în cea de coordonare la nivel naţional, pregnanţa rolului său în dezvoltarea multilaterală a ştiinţei, punînd soluţiile găsite în serviciul practicii,

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

înseamnă un larg imbold spre realizări superioare în domeniile științifico-culturale. Prestigiul recunoașterilor internaționale care au răsplătit activitatea tovarășei Elena Ceaușescu, titlurile onorifice decernate de către Universități, Politehnici și binecunoscute Academii de pe variate meridiane — promovează știința românească în lume, difuzînd mesajul ei constructiv.

Solidari cu asemenea țeluri, silindu-ne a le sluji cu neprecupețit devotament și ardoare, cei care alcătuim această publicație știm că setea de perfecțiune n-a fost aici un lux utopic, ci a dat mereu ascultare unor imbolduri patriotice și revoluționare: miza a fost ieri, și este întruna, să probăm nescăzut vitalitatea culturii românești. În 1919—1920, cînd trebuiau să se hotărască, prin tratatul de la Trianon, fruntariile țării noastre și să se impună recunoașterea integrității ei naționale, s-a prezentat acolo colecția revistei *Viața Românească*: la masa tratativelor, cea mai bună revistă românească a epocii, deschisă multilateral informației, servea ca argument pentru a dovedi destoinicia culturală a acestui popor și dreptul lui de a sta cu fruntea sus în Europa. De-a lungul a peste douăzeci și cinci de ani de existență, ne-am silit, la rîndu-ne, prin *Secolul 20*, să realizăm o revistă care să răspundă încă mai viu acestor cerințe, căci dialogul contemporan al culturilor e un destin, iar participarea matură la neliniștile fertile ale spiritului a devenit o îndatorire. Peste vicisitudinile oricît de inclemente ale istoriei, « un popor e cu atît mai mare cu cît își înfige mai adînc rădăcinile în sufletul umanității » — scria neuitatul Pârvan.

Omagiului pe care îl așterne țara față de cutezanța și pasiunea revoluționară, față de înaltul exemplu pe care-l întrupează conducătorii noștri, să-i dăm, după puterile noastre, dimensiunea concretă și spornică a unui angajament: a sluji necontenit propășirea spirituală a României prin confruntarea temeinică lucidă, cu universalul. Ea este expresia vie a interacțiunii creatoare prin care cuceririle științei și ale culturii sînt chemate să acționeze ca adevărate pîrghii determinante în direcția progresului economic și

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

pentru perfecţionarea în spirit revoluţionar a relaţiilor sociale din ţara noastră.

Are o adîncă semnificaţie faptul că, pe fondul unor preocupări tot mai intense privitoare la îmbunătăţirea capacităţii de conducere în întreprinderi şi instituţii, la stimularea democraţiei muncitoreşti şi a organismelor specifice create în acest scop, se acordă o pondere crescîndă factorului educaţional, conştiinţei şi, implicit, asimilării ideilor înaintate şi a realizărilor spirituale de dovedită eficienţă pe plan mondial. Pe bună dreptate, se sublinia în expunerea tovarăşului Nicolae Ceauşescu la marele forum democratic din noiembrie 1988: « Acum, cînd trecem într-o etapă superioară de dezvoltare a societăţii noastre socialiste trebuie să fim conştienţi că se impune ca o necesitate obiectivă să ridicăm nivelul general de cunoştinţe şi îndeosebi să asigurăm înarmarea întregului popor cu cele mai noi cuceriri ale ştiinţei şi tehnicii, ale cunoaşterii umane în general ». De cîtă nobleţe se încarcă, în contextul citat, noţiunea de « înarmare »! Cînd în alte părţi proliferează limbajul violenţei, al agresiunilor, de pe meleagurile noastre porneşte în lume mesajul încrederii în forţa umanismului de a modela şi conferi autoritate omenirii de mîine. A spus-o răspicat secretarul general al partidului, Preşedintele ţării: « Sînt pe lume mari puteri, care dispun de multă forţă militară! Dar cea mai puternică forţă este aceea a ştiinţei, a culturii, a învăţămîntului — şi un popor cu o înaltă cultură, înarmat cu o înaltă ştiinţă în toate domeniile, va deveni o putere mare pe pămînt! » Asemenea principii mobilizează energiile şi conferă perspectivă unor certitudini de natură să umple sufletele de mîndrie patriotică. O stare de plenitudine cu care întregul popor se pregăteşte să întîmpine a 45-ea aniversare a actului istoric de la 23 August 1944 şi să sporească zestrea de realizări premergătoare Congresului al XIV-lea al partidului.

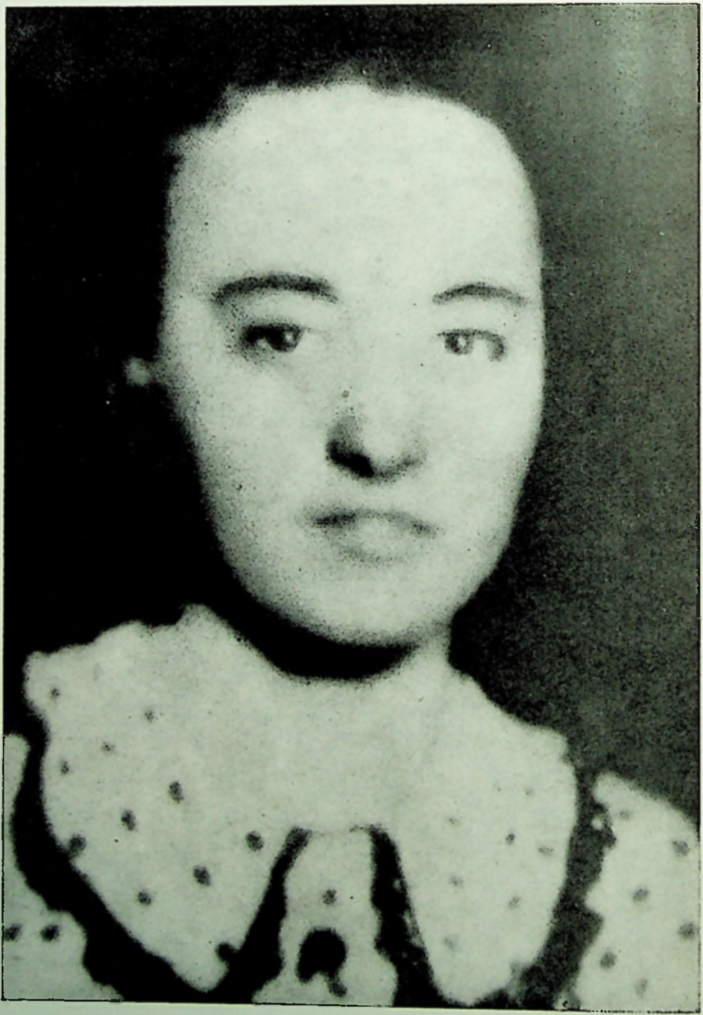
@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ISTORIA ŞI PERSPECTIVELE DEZVOLTĂRII NAŢIONALE

Manifestaţie. 1 mai 1939

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Efigii de tinerețe revoluționară

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

«România după Marea Unire»

GEORGE MACOVESCU

«Fără ură și fără părtinire»

Începîndu-și ale sale *Istorii*, Tacitus scrie următoarea frază: « Dar acela care se pune în slujba adevărului curat trebuie să vorbească despre oricine fără părtinire și fără ură ». Fraza aceasta, scrisă la Roma cu aproape nouăsprezece veacuri în urmă, a rămas ca un *memento mori* pentru istoricii tuturor timpurilor. Cei care nu au respectat acest principiu nu au meritat titlul de istorici.

Mi se pare că de acest adevăr au fost călăuziți istoricii români Mircea Mușat și Ion Ardeleanu atunci cînd au scris recent apăruta lucrare *România după Marea Unire* (volumul doi), o deosebită reușită a istoriografiei românești. Această atitudine se degajă atît din Cuvîntul înainte, cît mai ales din prezentarea materialului documentar și din comentarea lui. De o asemenea istorie scrisă are nevoie poporul român, atît pentru a i se consemna faptele, cît și pentru a-și susține în fața lumii cauza sa de două ori milenară. Numai spunînd lucrurilor pe nume, numai prezentînd evenimentele așa cum au fost, în toată autenticitatea lor, «fără ură și fără părținire», numai astfel se poate pleda și lupta pentru interesele unui popor și cu atît mai mult al nostru, cel așezat în calea furtunilor istoriei ce nu l-au ocolit și nu l-au cruțat. Izbirile lor au fost grele, devastatoare, sîngeroase, dar mereu am ieșit la lumină și nu ne-am părăsit drumul existenței noastre legitime pe acest pămînt care se cheamă România, drumul afirmării noastre în concernul celorlalte popoare.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

« Fără ură şi fără părtinire »... Aşa procedează istoricii Mircea Muşat şi Ion Ardeleanu atunci cînd prezintă şi comentează evenimentele petrecute în ţara noastră în al patrulea deceniu, unul dintre cele mai dense şi mai zbuciumate din toată istoria românilor. Dens a fost acel deceniu prin evenimentele economice, sociale, politice, culturale care s-au petrecut atunci, consecinţe ale mişcărilor din interiorul societăţii noastre, trezite la o viaţă nouă prin marea Unire. Zbuciumat a fost pînă la dimensiuni tragice prin aflarea României în pragul lichidării ei ca stat, posibilitate demonstrată, fără putinţă de tăgadă, de documentele prezentate în recenta lucrare. Printr-un joc nefast al marilor puteri care dominau Europa în vara şi toamna anului 1940, România s-a găsit la întretăierea a două axe de forţă care, prin ultimatum-uri, dictate, « arbitraje », presiuni politice, perfide şi periculoase manevre de culise, concentrări de mari forţe militare la frontierele noastre, ameninţau existenţa statului român, plănuindu-se desmembrarea lui.

România s-a aflat atunci izolată. Alianţele ei, sistemul ei de apărare, diplomaţia ei, concepute cu atîta perseverenţă de către Nicolae Titulescu, căzuseră în cîmpiile Flandrei, la Dunkerque şi pe linia Maginot sub şenilele tancurilor hitleriste. Sistemul politic interior, măcinat de dictatura regală, de camarilele de la Palat, de meschine interese de partid, de orgolii personale, de influenţe din afară, venite din toate vînturile, a slăbit pînă la incapacitatea de a apăra interesele superioare ale poporului, ale ţării. Şi totuşi, sub presiunea maselor — (a se reaminti manifestaţiile viguroase de pe întreg cuprinsul ţării din vara anului 1940), spiritul patriotic nu s-a stins nici în cercurile conducătoare, un patriotism nu de paradă, de ocazie, ci de substanţă. Unele declaraţii din Consiliul de Coroană — şi bine s-a făcut că s-au publicat stenogramele — demonstrează că nu toate capetele s-au plecat, că nu toate conştiinţele au fost adormite de către sirenele care cîntau pe stîncile unei « istorii noi », că foarte puţini au fost zarafii care voiau să scoată ţara la mezat.

Aceşti puţini au fost legionarii şi acoliţii lor. Tabloul prezentat de către autorii volumului *România după Marea Unire* este cît se poate de autentic. Spun « cît se poate », deoarece încă nu au fost scoase la iveală toate dovezile trădării legionare, ale crimelor şi nelegiuirilor comise de cei ce au avut neruşinarea să-şi intituleze partidul « Totul pentru ţară ».

În cadrul capitolului II al lucrării redactate de către Mircea Muşat şi Ion Ardeleanu este înfăţişată structura socială şi politică a României din anii 1933—1940 şi sînt descrise, în subcapitolele distincte, partidele politice din acea vreme. Partidul « Totul pentru ţară » (Garda de fier) ocupă un loc aparte în peisajul politic al României dintre cele două războaie mondiale. A fost un partid politic, sau o formaţiune para-militară care, sub firma unor lozinci demagogice ca: « stîrpirea hoţiei », « afirmarea unei ferme politici agrare ca bază a întregei economii naţionale », « ridicarea nivelului ortodoxiei », voia să ducă societatea din România pe drumul fascismului prin mijloacele cele mai brutale, prin crimă şi asasinat? Să

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

nu uităm că în decurs de șase ani, doi primi-miniștri ai țării au căzut sub gloanțele legionarilor, ale unor tineri îndobitociți care, după ce își descărcau armele în trupurile victimelor... cîntau, plîngeau și se sărutau.

Mișcarea legionară a început imediat după primul război mondial în mediul universitar de la Iași, unde studentul Corneliu Zelea Codreanu, născut la Huși (acolo tatăl său, numit Zelinski, venise din Bucovina austriacă, împreună cu soția sa Elisabeth Brunner) a strîns în jurul lui cîțiva colegi și a înființat o organizație numită «Arhanghelul Mihail», care s-a remarcat, în scurtă vreme, prin uciderea șefului poliției ieșene. Deci, actul de naștere al unei mișcări pretinse de reînnoire a fost crima, pentru care făptașii nu au plătit nici un preț deoarece s-a găsit un tribunal care să-i achite de orice vină. De aici s-a deschis drumul tuturor crimelor pînă la asasinarea primului ministru I. G. Duca pe peronul gării Sinaia, la uciderea primului ministru Armand Călinescu pe caldarîmul unei străzi bucureștene și pînă la masacrele, jafurile, incendiile și ororile din ianuarie 1941. *Sine ira et studio.* Da, fără ură și fără părtinire trebuiesc prezentate și judecate faptele unul individ sau ale unei colectivități, ale unui popor, pentru că numai astfel se pot trage învățăminte pentru viitor.

O parte a claselor conducătoare din România a susținut mișcarea legionară. Fascismul, ca ideologie și ca acțiune politică, le era necesar într-o perioadă cînd grevele de la Lupeni și Grivița anunțau care era starea de spirit a clasei muncitoare. Fondurile secrete ale unor primi-miniștri și ale unor mari industriași se vărsau, nu rareori, în casetele, tot secrete, ale Gărzii de fier, după cum, de la o vreme, soseau din Berlinul hitlerist subvenții substanțiale, o dată cu instrucțiuni și ordine.

Demagogica propagandei legionare (vezi: «omul și pogonul», «hectarul și sufletul») s-a întins pînă în sat, unde țărănimea era înglodată în datorii la băncile agricole. S-a întins pînă în uzine și fabrici, unde șomajul făcea ravagii. S-a întins pînă în mijlocul unor intelectuali fie nerealizați pe plan profesional, fie pe plan spiritual, fie atrași de interese materiale în plasa unor favoruri venite de la cercuri din țară sau de la Berlin și Roma. Printre ei au fost și forțe intelectuale, oameni de valoare. S-a întins în rîndurile tineretului. A nu se uita că legionarismul a apărut în Universitate și și-a menținut o solidă bază în Universitate. A fost o vreme — și mă gîndesc în mod precis la anul 1932, anul intrării mele în Universitatea din București — cînd studenții legionari, deși în minoritate numerică, produceau dezordine în sălile de cursuri și seminarii, în amfiteatre, pe sălile facultăților prin agresivitatea lor zgomotoasă, prin atacurile lor, cu pumnale și matrace, mai tîrziu cu revolvere, asupra studenților care îi înfruntau. Adunările studenților democrați erau asaltate de către studenți legionari înarmați, cărora li se alăturau, plătiți, bătăuși și ciomăgași de meserie. Nu voi uita niciodată cum o adunare a Frontului studențesc democrat, ținută într-o sală de pe Calea Victoriei în primăvara anului 1936, a fost atacată de o bandă de legionari cu intenția de a o împiedica să se desfășoare, dar nu voi uita nici replica primită de către agresori, așa cum

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

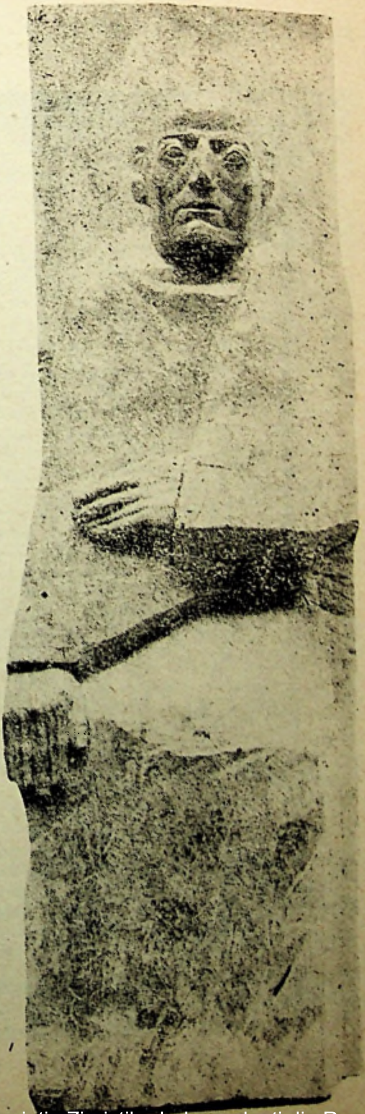
nu voi uita ororile, sălbăticiile, crimele şi jafurile comise în ianuarie 1941 de către legionari, tocmai atunci cînd ţara, sfîrtecată de cedările teritoriale, zbuciumată de situaţia internă, ameninţată, din toate părţile, în existenţa ei avea nevoie, mai mult decît oricînd, de calm şi unire, de demnitate şi forţă. «Totul pentru ţară» se chema partidul legionarilor? Ce însemna pentru ei *totul?* Istoria trebuie scrisă fără părtinire.

Au fost printre legionari oameni de bună credinţă, înşelaţi, păcăliţi, neştiutori ai crunţelor realităţi, curaţi în cugetul lor? Au fost, dar orice aventură se plăteşte, orice act politic are consecinţe şi nu rămîne nesancţionat. Răspunderea politică nu se poate ascunde în spatele inocenţei şi al bunei credinţe.

Pe plan extern, de îndată ce a prins aripi şi a reprezentat interes pentru statele fasciste şi revizioniste, Garda de fier s-a situat de partea acestora şi împotriva sistemului stabilit la Versailles şi Trianon — deci împotriva sistemului care facilitase marea Unire — şi alături de aceia care o atacau. Aceasta a fost, în esenţă, politica externă a legionarilor. La 30 noiembrie 1937, Corneliu Zelea Codreanu a declarat categoric: «Eu sînt contra marilor democraţii ale Occidentului, eu sînt contra Micii Înţelegeri, eu sînt contra Înţelegerii Balcanice şi n-am nici un ataşament pentru Societatea Naţiunilor în care nu cred. Eu sînt pentru o politică externă a României alături de Roma şi Berlin (...) În 48 de ore după biruinţa mişcării legionare, România va avea o alianţă cu Roma şi Berlinul». O declaraţie care în perspectiva istoriei, a anilor care au trecut, a evenimentelor care s-au petrecut, nu lasă nici o îndoială că Garda de Fier, legionarii au trădat cauza marii Uniri. Că istoria nu a confirmat poziţia lor, aceasta este o altă problemă, dar istoria trebuie scrisă fără părtinire. Documentele şi comentariile pe care Mircea Muşat şi Ion Ardeleanu le publică în capitolul Partidul «Totul pentru ţară» (Garda de fier) din volumul apărut recent, aduc fapte neştiute, cunoscute numai în cercuri foarte restrînse, şi pun în lumină, cu pregnanţă, adevărul că Garda de fier a fost, într-un moment crucial al istoriei noastre, împotriva marilor interese ale poporului român, ale României. Acest adevăr, tocmai pentru a se trage toate învăţămintele din el, trebuie rostit «fără ură şi fără părtinire», cum ne învaţă strămoşul nostru, Tacitus.

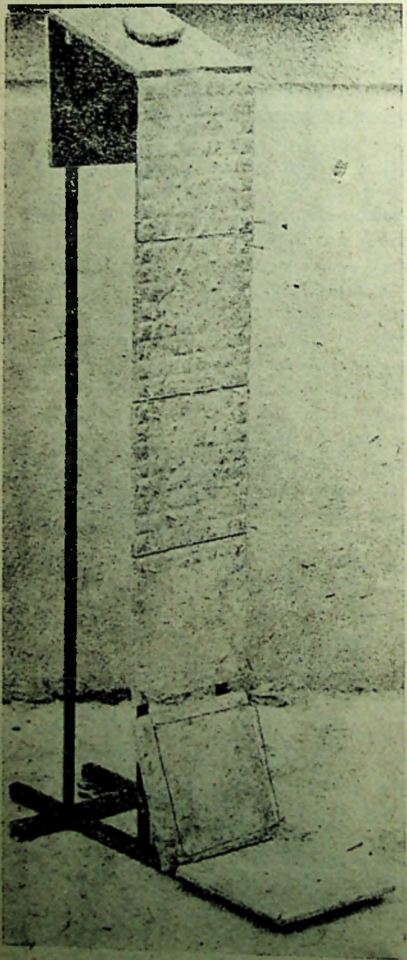
Orice istorie este complexă şi complicată, faptele ei sînt contradictorii, drumul dezvoltării ei este deseori sinuos, dar datoria istoricului este să cunoască, pe cît omeneşte posibil, toate evenimentele, în autenticitatea lor, să le înţeleagă, să pătrundă în esenţa lor şi să le prezinte «fără ură şi fără părtinire», ceea ce istoricii Mircea Muşat şi Ion Ardeleanu s-au străduit să facă în consistentul şi atît de necesarul volum *România după Marea Unire*. Continuarea acestei lucrări în alte volume, aşa cum promit autorii, va constitui, împreună cu volumele precedente, unul din capitolele de rezistenţă ale mult aşteptatei Istorii a României.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România



ADRIAN POPOVICI,
Cărturar, sculptură lemn

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



MIRCEA SPĂTARU, *Răboj*

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

CRISTIAN POPIŞTEANU

Restitutio historiae

Revoluţia informaţională ce a cuprins contemporaneitatea capătă în domeniul istoriografiei specificul documentaristicii. Bomba informaţională se întrupează aici în fluxul (uneori devenit avalanşă) al dezvăluirilor milioanelor de amănunte, dar şi al esenţialelor necunoscute pe care le dau la iveală noile surse ce intră în circulaţia publică din safe-urile arhivelor. Este în joc nu antichitatea, nu o feudalitate tîrzie sau un ev mediu timpuriu, nu secolul trecut, ci trecutul nu prea îndepărtat, cel de acum 30—40 sau cel mult 50 de ani. Capacitatea de a mînui şi stăpîni această explozie a documentelor, cu alte cuvinte discernămîntul critic al izvoarelor — atitudine intelectuală fundamentală fără de care istoria nu poate fiinţa ca ştiinţă — este singura în măsură să facă pe deplin viabilă şi întru totul veridică o istoriografie naţională şi să-i confere un statut internaţional.

Noi, în România, sîntem în prezent în situaţia implementării istoriografiei noastre contemporane în standingul ştiinţific şi intelectual european şi mondial. O facem beneficiind de contextul şi climatul generat în viaţa spirituală a ţării de cel de al IX-lea Congres al Partidului Comunist Român, care a deschis teoretic şi practic zările « redescoperirii » României. O facem prin trei canale principale: corpusurile de documente (reţin aici doar acele excepţionale volume, rezultat al eforturilor ştiinţifice a numeroşi cercetători, publicate în ultimul deceniu, care încep cu *Mihai Viteazul în conştiinţa europeană*, continuă cu *1848—1859—1877—1918 la români* şi sfîrşesc cu *23 August 1944*); sintezele şi monografiile (notez aici, din producţia de carte istorică de certe valori a ultimilor 10—12 ani, doar numele lui David Prodan, Ştefan Pascu, C. C. Giurescu, Ion Popescu-Puţuri, Ilie Ceauşescu); marea literatură istorică a înaintaşilor (de la N. Bălcescu la Gh. I. Brătianu, de la M. Kogălniceanu la A. D. Xenopol, de la Vasile Pîrvan la Ioan Lupaş). Tabloul istoriografiei române se înfăţişează astăzi nu numai dens ca substanţă, de o mare diversitate de stiluri şi concepte, cu o vastă şi complexă fundaţie a surselor interne şi externe, dar şi eliberat de coşmarul dogmatismelor, al influenţelor străine nihiliste faţă de istoria noastră naţională, al complexelor de inferioritate ce ne-o subordonaseră fără drept de apel hegemoniei marilor puteri. Într-un asemenea tablou, ca acela al istoriografiei române contemporane, recunoaştem o singură dominantă: adevărul istoric.

Avem în faţă un volum de o deosebită stringenţă, de un zguduitor dramatism şi de o exemplară fidelitate faţă de criteriul suprem al adevărului asupra trecutului, nu numai îndepărtat sau foarte îndepărtat, ci a celui apropiat.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

România după Marea Unire, volumul II, partea II, apărută în ultimele zile ale anului trecut, la Editura Științifică și Enciclopedică din București, este o carte revelatorie pe multiple planuri.

Concept și metodologie. Atunci cînd privim compozițiile consacrate României de D. Rosenthal, în secolul trecut, sau de Al. I. Gheorghiu, în vremea noastră, ne emoționează inspirata descătușare revoluționară a picturii la primul artist, armonia dimensiunilor și frumusețea culorilor imaginii patriei la cel de al doilea.

Citind cartea istoricilor Mircea Mușat și Ion Ardeleanu ne impresionează în primul rînd și în cel mai înalt grad destinul României atît de încercat în cei doar șapte ani pe care îi acoperă acest masiv volum, mai exact noiembrie 1933 — septembrie 1940. Autori recunoscuți de aproape două decenii (fiecare și laolaltă avînd la activ o amplă bibliografie), Mircea Mușat și Ion Ardeleanu sînt părinții unui temerar și ambițios proiect — o scriere istorică despre întregul trecut românesc. Incredibilă la început, trezind nenumărate și felurite ecouri pe parcurs, iată, întreprinderea ia ființă sub ochii noștri spre bucuria tuturor iubitorilor de istorie și spre cinstea însăși a istoriografiei române. În 6 ani au apărut la aceeași editură 3 cărți: *De la statul geto-dac la statul național unitar* (în 1983); *România după Marea Unire partea I, 1918—1933* (în 1986) și acum partea II a aceluiași volum.

De mult timp generațiile care au trăit între cele două războaie mondiale vroiau să știe *cum* s-au petrecut evenimentele cărora le-au fost martore, *care* au fost resorturile lor, ce forțe le puneau în mișcare, iar generațiile postbelice sînt avide să cunoască adevărul despre ceea ce n-au trăit, dar le-a marcat puternic existența. Ce se întîmpla în România anilor interbelici? Care era fizionomia vieții politice? Cum se desfășura viața de stat? Ce se petrecea în viața parlamentară? Care erau conexiunile politicii și economiei românești cu lumea? Acestor întrebări nu numai că încearcă să le răspundă dar le și răspunde cu elemente probatorii, și urmărind scrupulos reîntoarcerea la adevărul istoric, cartea celor doi istorici. Iată și sensul titlului acestor însemnări la ultimul volum scris de Mircea Mușat și Ion Ardeleanu, în care regăsim istoria scrisă așa cum a fost.

Pe ce își bazează ei demonstrația istorică? După opinia mea, pe o modernă, eficientă și, mai presus de orice, verosimilă metodologie. Ei refuză analiza rece, seacă, rareori nepartizană, deoarece orice istorie e subiectivă. Ei refuză invocarea factorilor economici, sociali, politici, diplomatici, militari sau a claselor sociale acționînd ca entități abstracte. Ei cheamă în schimb la lumina rampei actorii principali (și uneori și pe cei din rolurile secunde) ai evenimentelor, recompun ultimii 7 ani de istorie românească tumultuoasă și eroică din deceniul patru, nu doar în anatomia lor expresivă, ci împreună cu carnea, sîngele din arterele și venele societății, mișcările organismului social. Cu alte cuvinte, redau istoria anilor 1933—1940 în întreaga ei dinamică complexă și complicată, cu toate zig-zagurile ei abrupte, cu toate suișurile și mai ales coborîșurile, pînă la dramaticul colaps al cesiunilor teritoriale din vara lui 1940. Pentru a realiza o asemenea abordare, analiză și interpretare, se cere nu doar o largă capacitate de investigare, asimilare și selecție a documentelor (în cazul de față, cu zecile de mii, dintre care în cele 1583 de pagini ale volumului au fost reliefate cîteva mii, majoritatea inedite), nu doar o exhaustivă cunoaștere a bibliografiei perioadei (autorii o dovedesc din plin și ei își exprimă recunoștința față de rezultatele muncii cercetătorilor de la multe institute din țară), nu doar o orientare bazată ferm pe criteriile dialecticii materialiste și ale adevărului istoric, se cer și inteligență, și talent. Pasiunea cu care se citește această lucrare este cea mai frumoasă recompensă pentru talentul și inteligența cu care Mircea Mușat

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

şi Ion Ardeleanu şi-au conceput şi scris cartea, pentru sentimentul iubirii de ţară care i-a inspirat. Aşadar cum arăta România anilor 1933—1940?

Viaţa economică. Trecînd în revistă fundalul pe care se desfăşura evoluţia întregii societăţi, autorii scot în evidenţă mersul activităţii industriei, agriculturii, băncilor, transporturilor, finanţelor, cooperaţiei, monopolurilor, comerţului exterior, aducînd în discuţie şi doctrinele economice promovate de fruntaşi politici sau teoreticieni ai partidelor tradiţionale, ca I. N. Angelescu, E. N. Arcadian, George Strat, Mitiţă Constantinescu, Virgil Madgearu, Ion Răducanu, Gromoslav Mladenatz, Gh. Dragoş; marxişti, Lucreţiu Pătrăşcanu; în sfîrşit, de exponenţi ai extremei drepte, Mihail Manoilescu, A. C. Cuza, Nichifor Crainic, precum şi de doctrinarii legionarismului. România a cunoscut în întreaga ei dezvoltare după marea unire o linie ascendentă. Economia ţării a fost dinamică, ritmul de creştere situînd-o în rîndul statelor din plutonul european fruntaş (o statistică a Societăţii Naţiunilor relevă că indicele dezvoltării industriale şi manufacturiere a României era cel mai înalt în 1938, depăşindu-l pe cel al multor state mari, S.U.A., Anglia, Franţa, Germania, ca şi pe acela al vecinilor, Ungaria, Cehoslovacia, Polonia). Producţia industrială şi agricolă a ajuns în 1938 la cel mai înalt nivel cunoscut pînă atunci de România burgheză. Are loc un proces de întărire a puterii economice a unei părţi a marii burghezii. Economia capitalistă românească încheia, datorită intervenţiei statului, prima fază a industrializării sale (industria uşoară) şi trecea la cea de-a doua (industria grea — mai ales siderurgie, metalurgie, chimie, energie electrică, materiale de construcţii etc). Cu toate aceste evoluţii favorabile, esenţial rămîne faptul că România a rămas la statutul de ţară slab dezvoltată (fiind ultima din cele 15 ţări capitaliste dezvoltate din Europa), sub raport economic ea continuînd să fie obiect de dispută pentru marile puteri, monopoluri şi bănci internaţionale. Pe drept cuvînt, economistul şi omul politic Victor Slăvescu sublinia în 1934: « din nenorocire însă noi nu sîntem independenţi faţă de pieţele mondiale, noi sîntem legaţi şi conjugaţi într-o formă foarte intimă cu acele pieţe şi prin urmare sîntem ţinuţi să ne apărăm — nu să atacăm — faţă de tentativele altor ţări de a ne închide debuşeele şi de a ne opri să vindem mărfurile noastre în exterior ». După 1939, situaţia economică a ţării a fost grav perturbată şi prejudiciată de căderea României în orbita dominaţiei celui de-al treilea Reich, de amputările teritoriale din vara lui 1940, de militarizarea economiei naţionale. Speranţele în boomul ce se anunţa în 1937—1938 s-au năruit şi ţara a intrat în altă fază a istoriei sale atît de zbuciumate.

Viaţa politică. Inedit în cea mai mare măsură, acest capitol (împreună cu acela despre guvernările anilor '33—'40) explică pentru întîia oară *pe larg şi în profunzime* cauzalitatea şi finalitatea politicii româneşti în perioada respectivă. O face cu competenţă şi cu subtilă percepţie, pe baza celor mai autorizate surse: documentele primare ale activităţii partidelor, guvernelor, parlamentului. Martorii chemaţi la bară se numesc: Carol II, Constantin Argetoianu, Armand Călinescu, Grigore Gafencu, Victor Slăvescu, Amedeu Bădescu, N. Petrescu-Comnen, Petre Ghiaţă, Alexandru Cretzianu, Valer Pop, Mihai Manoilescu, Alexandru Averescu, Raoul Bossy, Constantin I. Brătianu, Gheorghe I. Brătianu, Octavian Goga, Nicolae Iorga, Victor Iamandi, Grigore Iulian, Iuliu Maniu, dr. Nicolae Lupu, Virgil Madgearu, George Mironescu, Ion Mihalache, Gheorghe Tătărăscu, Pamfil Şeicaru, Nicolae Titulescu, Viorel V. Tilea, Al. Vaida Voevod. În mare parte inedite, provenind din arhive centrale din ţară şi de peste hotare, aceste mărturii indică implicarea directă şi responsabilă a autorilor lor în acţiunea politică propriu-zisă, ceea ce asigură autenticitate coloraturii epocii. Între numeroasele idei şi concluzii

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

revelatorii aparţinînd lui Mircea Muşat şi Ion Ardeleanu, ţin să precizez că în lucrarea lor găsim, pentru prima dată în istoriografia contemporană, un tablou sinoptic şi o analiză pe verticală şi orizontală a tuturor partidelor politice care au activat în România acelor ani. Îmi voi permite să citez lista celor 33 de partide — care în lucrare se regăsesc într-o tratare de exemplară rigurozitate ştiinţifică, prin programele şi statutele lor, anii de activitate, organele de presă, conducerea centrală (sînt citaţi numeroşi oameni politici care s-au manifestat în cadrul partidelor respective, nu doar liderii lor, cum se obişnuia pînă acum într-o serie de lucrări). Partidul Naţional Liberal, Partidul Naţional Liberal (Gh. I. Brătianu), Partidul Liberal Democrat, Partidul Naţional Ţărănesc, Frontul Românesc, Partidul Ţărănesc-Radical, Partidul Naţional Creştin, Partidul Naţionalist Democrat, Partidul Poporului, Liga Agrară, Partidul Agrar, Liga Naţional Cooperatistă, Partidul Conservator, Blocul Cetăţenesc pentru Salvarea Ţării, Partidul «Totul pentru ţară» (Garda de Fier), Cruciada Românismului, Partidul Maghiar, Partidul Ţărănesc Maghiar (Partidul micilor agrarieni maghiari), Uniunea Oamenilor Muncii Maghiari din România (MADOSZ), Partidul German din România, Partidul Poporului German, Uniunea Evreilor Pămînteni (din 1919 U.E.R.), Partidul Evreiesc din România, Consiliul Central al Evreilor din România, Partidul Naţional Ucrainean din România, Partidul Ţărănesc Ucrainean din Bucovina, Frontul Renaşterii Naţionale, Partidul Naţiunii, Partidul Comunist Român, Partidul Social-Democrat din România, Partidul Socialist Unitar din România, Partidul Socialist din România, Frontul plugarilor.

Evantaiul vieţii politice burghezo-democratice este evident şi erodarea sistemului pluralist pînă la singularizare în Frontul Renaşterii Naţionale şi apoi la Partidul Naţiunii este urmărită în carte cu aceeaşi pertinenţă. Prin analiza structurii de clasă, autorii au integrat toate partidele politice procesului de dezvoltare istorică.

Tratarea în succesiunea lor istorică a partidelor şi grupărilor burgheze, în raport cu problemele, statutele şi doctrina lor, a permis dezvăluirea resorturilor ascunse ale grupărilor de extremă dreaptă şi în special ale Gărzii de Fier, rolul ei nefast în destabilizarea vieţii politice româneşti, fondul autohton şi cel străin al ideologiei şi programului său politic.

Totodată, bazaţi pe un bagaj informativ mai larg, autorii au putut analiza partidele politice ale naţionalităţilor conlocuitoare, în contextul vieţii naţionale, participarea lor la viaţa politică a ţării. În acest fel s-au infirmat ideile denigratoare ce apar uneori în literatura istorică de peste hotare, conform cărora naţionalităţile conlocuitoare din România erau lipsite de drepturi de către un regim etichetat, fără susţinere, ca fiind de tip fascist.

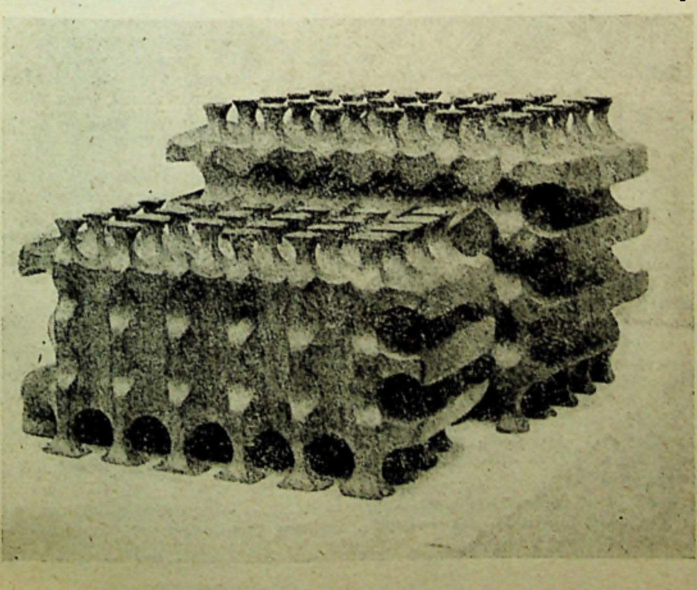
În prezentarea angrenajului sistemului partidelor politice, adeseori au fost folosite informaţii provenite în primul rînd de la liderii politici. Acestea dezvăluie direct unele momente de culise, de tactică electorală, explicînd diversele grupări şi regrupări politice, pentru ca în urma lor să înţelegem contradicţiile, defectele, neajunsurile, discrepanţele dintre teoria politicianistă şi activitatea practică. Autorii au urmărit, de asemenea, să stabilească şi unele concluzii asupra aderenţei în mase a unuia sau altuia dintre partide. Reconstituind mecanismul vieţii politice româneşti, au fost reanalizate implicit o serie de acte politice — apreciate în istoriografia unei anumite perioade, într-un mod eronat, fără să se ţină seama de cauzalitatea lor, ca şi de contextul intern şi extern — sub raportul noilor date din istoriografia contemporană şi al cerinţei de exprimare a realelor lor valenţe istorice.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

În acest ansamblu de transformări, deplasări și regrupări în sistemul claselor sociale și al partidelor politice, un rol deosebit de important a revenit monarhului pornit prin acoliţii săi la schimbarea cursului vieţii politice și economice a României. Prin ei a montat regele intrigi, a aţîţat patimi, a cumpărat conștiinţe, a întreţinut iluzii, a înfrînt rezistenţe. Sub domnia regelui Carol al II-lea se poate vorbi nu atît de o influenţă a partidelor prin camarilă asupra monarhului, cît de o influenţă a monarhului prin camarilă asupra partidelor. Implicaţiile acestei stări de lucruri apar mai limpezi dacă avem în vedere că, spre deosebire de Carol I — care consolidase poziţiile Coroanei printr-o politică de echilibru între cele două mari partide ale timpului — și de Ferdinand I — care legase destinele Coroanei de cel mai puternic partid al vremii sale — Partidul Naţional Liberal —, Carol al II-lea a transformat Coroana într-un centru de distrugere a forţelor politice care se afirmau ca apărătoare ale sistemului democratic parlamentar, constituţional.

Fortificîndu-și poziţia politică prin crearea noii camarile, Carol al II-lea a acordat, concomitent, o atenţie deosebită consolidării puterii economice. Monarhia a devenit în scurt timp, prin anturajul camarilei, unul dintre vîrfurile capitaliste cele mai puternice și mai influente din ţară. Astfel, un rol important, după anul 1933, încep să-l joace în viaţa economică și politică a ţării reprezentanţii Uniunii

OVIDIU MAITEC, *Falangă*



@Asociaţia Ziariștilor Independenţi din România

industriilor metalurgice şi miniere din România (A. Orghidan, Max Auschnitt, Bujoiu, N. Malaxa, I. Gigurtu, E. Wolff, D. Voinea), care, cu ajutorul regelui, au primit dreptul exclusiv în comenzile de armament şi înzestrare a armatei. Centrul economic al acestui nou grup capitalist a devenit Banca de Credit Român, care ocupa locul al doilea în ierarhia marilor bănci din ţară şi unde Carol al II-lea era nu numai cel mai mare acţionar, ci şi conducătorul ei de fapt.

Partidele politice au înregistrat cu sensibilitatea unor seismografe noile realităţi economice şi sociale, fapt reflectat pe multiple planuri: ideologic, programatic, organizatoric, tactic. Nota dominantă a vieţii politice din anii 1934—1938 a constituit-o lupta dintre forţele care se pronunţau pentru menţinerea regimului burghezo-democratic şi cele care acţionau pentru instaurarea unui regim dictatorial. Principalele partide politice burgheze au trecut prin mari convulsii interne care le-au măcinat forţele, le-au diminuat capacitatea de acţiune şi de influenţare a opiniei publice. Totodată, s-au accentuat contradicţiile dintre aceste partide, s-au produs ample deplasări şi regrupări de forţe, avînd ca rezultat accentuarea procesului de erodare a democraţiei burgheze şi, pînă la urmă, prăbuşirea acesteia.

«Realizarea acestui plan a fost înlesnită — aşa cum calculase factorul suprem — de ambiţiile personale ale diverşilor fruntaşi, de lipsa simţului politic şi de fragilitatea suporturilor morale. Procesul de pulverizare a forţelor politice a creat în interior o stare de incoerenţă, care a destrămat solidaritatea sufletească a naţiei şi a întunecat perspectiva politică a viitorului. Încît, la un moment dat, în dezorientarea generală, dictatura personală a fostului suveran a apărut multora ca. . . salvatoare.

Noua Constituţie adoptată în februarie 1938 legalizează sistemul de guvernare cu amestecul direct al Coroanei în conducere, iar Frontul Renaşterii Naţionale devine apoi instrumentul politic al acestei forme originale, riscante şi îndrăzneţe, fără nici o legătură cu tradiţia modernă de guvernare a poporului nostru. Şi, curînd, între guvern — o simplă fantomă — şi ţara dezamăgită de vîrtejul unor experienţe deficiente, mai ales sub aspect etic, s-a intercalat abisul. Între timp, organismele politice fărâmiţate îşi inventariau transfugii, care — cocori ai ambiţiilor personale — se aliniaseră în rîndurile frontului albastru sau se grăbiseră să-şi dea sfîrşitul în Partidul Naţiunii.

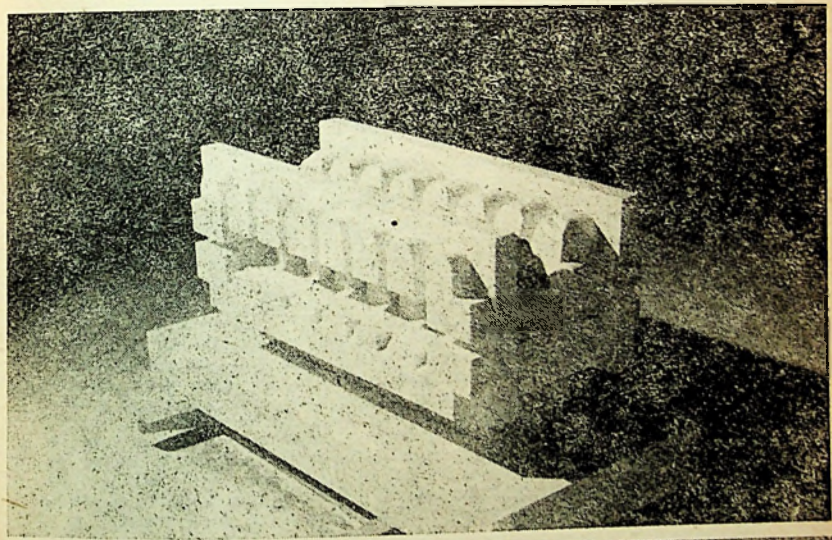
Astfel, tot virînd de la dreapta la stînga şi vice-versa, într-un joc de acrobaţie stîngace, ne-am pomenit, în momentul critic al evoluţiei evenimentelor pe plan internaţional, singuri. Cum n-am fost aproape niciodată, în cursul zbuciumatei, dar minunatei noastre istorii. Pasă-mi-te, guvernanţii ultimului deceniu nu înţeleseseră nimic din magnifica desfăşurare internă şi externă a vieţii poporului nostru. Şi, spre surprinderea omnipotenţilor gravi şi ridicuIi, am ajuns, cum era firesc cu o asemenea politică, la prăbuşirea graniţelor ţării. Scadenţa erorilor a venit prompt: fără nici un suport moral intern, după dezastrul extern, regimul s-a încheiat hulit de întreaga opinie publică, la 6 septembrie 1940.»

Din radiografia sistemului partidelor politice autorii au reliefat adevărata dimensiune a activităţii şi rolului Partidului Comunist Român, al celorlalte grupări politice ale clasei muncitoare, precum şi al altor organizaţii de stînga în viaţa politică a României, cu împlinirile şi neajunsurile lor, condiţionate în mare parte de greutăţi interne şi mai ales datorită rolului negativ jucat de unele organisme din afara ţării. Este înfăţişată astfel, dinamica forţelor revoluţionare nu într-un tablou abstract, ci în strînsă corelaţie cu celelalte forţe naţionale, cu problematica stringentă a ţării.

Eroismul şi consecventa luptă politică a P.C.R. — forţa de stînga cu cea mai mare influenţă în mase — sînt revelatoriu analizate, atît în confruntările cu adver-

CONSTANTIN MARINETE, *Fîntînă la Carrara*, ansamblu şi detaliu ▶

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România



@Asociația Ziariștilor Independenți din România

sarii din constelația politică românească și, în primul rînd, în apriga ciocnire cu grupările fasciste, prohitleriste ce-și croiau drum spre putere, cît și față în față cu deruta și lipsa de perspectivă create de o serie de teze și aprecieri eronate indicate de Comintern și însușite de organele de conducere ale partidului; meritul istoric al comuniștilor români este de a fi reușit să depășească multe din aceste frîne externe și de a-și fi exercitat rolul în fruntea clasei muncitoare, a oamenilor muncii. Ridicarea unui detașament de conducători comuniști care cunoșteau realitățile țării, mărirea numărului de elemente românești în organismele de conducere, crearea a zeci și zeci de organizații de masă îndrumate de partidul comunist și, concomitent, a zeci și zeci de ziare și reviste democratice cu largă răspîndire au situat în numeroase momente P.C.R. la înălțimea misiunii sale.

Este întru totul elocventă prin capacitatea, prestigiul și dăruirea sa revoluționară, patriotică, activitatea politică a președintelui Republicii Socialiste România, tînărul militant comunist de atunci, Nicolae Ceaușescu. Momente de mare semnificație la scara istoriei naționale (procesele conducătorilor comuniști de la Craiova — 1934 — și Brașov — 1936; demonstrația patriotică antifascistă, antirăzboinică, antirevizionistă de amploare europeană de la 1 mai 1939 din București; în a cărei organizare un rol determinant arevenit alături de tovarășul Nicolae Ceaușescu, tovarășa Elena Ceaușescu, reorganizarea Uniunii Tineretului Comunist) îl găsesc pe înflăcăratul tribun revoluționar în centrul organizării luptei pentru drepturi și libertăți democratice, pentru pace și progres social, pentru apărarea statului național unitar român, a independenței, integrității și suveranității sale.

Este pentru prima oară că într-o carte de istorie se profilează un amplu și realist tablou al pozițiilor tuturor forțelor de stînga românești în corelație cu cele de centru, dreapta și extremă dreaptă. Este un argument major care validează judecățile de valoare ale celor doi istorici, judecăți de valoare clădite cu temeinicie — și în acest caz — pe lectura și juxtapunerea a numeroase izvoare.

Viața parlamentară. Din acești șapte ani analizați, sistemul parlamentar burghez a funcționat aproximativ 4 ani, în organizarea dată prin Constituția din 1923, și mai puțin de 3 luni potrivit noii legi fundamentale a țării din februarie 1938 (parlamentul ieșit din prerogativele regimului carlist deschizîndu-se la 7 iunie 1939, după o întrerupere de 18 luni a oricărei practici parlamentare). Ceea ce găsim în volumul discutat este nu numai o sinteză a deliberărilor parlamentare, ci în primul rînd o explicitare a legilor votate de organul suprem legislativ. Cunoscînd motivația și contextul istorico-politic al acestor legi deducem *ipso facto* substratul lor social, relația lor directă cu clasele și grupurile de putere care dominau și orientau societatea românească. Reținem dintre concluziile autorilor faptul că rolul parlamentului a declinat continuu și progresiv în acești ani.

Contrar prevederilor Constituției, rolul Camerei și al Senatului în anii 1934—1938 a fost diminuat treptat, ele fiind convocate tot mai rar, astfel încît nu și-au putut exercita funcția de control asupra puterii executive. Urmărind realizarea unei guvernări personale, regele Carol al II-lea a erodat treptat, mai ales prin guvernarea Gh. Tătărăscu, funcțiile și atribuțiile camerelor legislative. Dacă prin Constituția din 1923 regele «domnește, dar nu guvernează», deoarece exista separația puterilor în stat și mai ales primatul puterii legislative asupra celor executive, cu timpul el a reușit să inverseze aceste atribute: regele nu domnește numai, ci intervine și în actul guvernării; principiul separării puterilor este adeseori nesocotit și apare cu timpul tendința spre confundarea lor; legislativul este subordonat executivului; regele numește guvernul și acesta organizează alegerile

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

din care urmează să emane Corpurile legiuitoare. Pe bună dreptate, se configura dictonul « Dați-mi guvernul și vă dau Parlamentul ».

În condițiile concrete ale sistemului parlamentar din România, în care ascensiunea unei grupări la guvern nu decurgea în mod nemijlocit din potențialul electoral, ci din influența deținută la Palat, disputa dintre partide pentru a-și asigura această influență trebuia să conducă mai devreme sau mai tîrziu, și a condus într-adevăr, la o anihilare reciprocă, iar libertatea de decizie a monarhiei a tins tot mai vizibil spre forme absolutiste.

Este cunoscut faptul că regele Carol al II-lea și anturajul său au fost de la început potrivnici sistemului parlamentar, constituțional. Ei nu au făcut nici un secret, chiar de la venirea în țară, din faptul că țelul principal urmărit era acela de a lichida sistemul partidelor democratice parlamentare. Tocmai de aceea, după introducerea Constituției din februarie 1938 și instituirea regimului de autoritate personală, Carol al II-lea a limitat considerabil puterea legislativă, subordonînd aproape în întregime puterea executivă. Cu toate acestea, instaurarea regimului personal nu a coincis cu lichidarea completă a drepturilor și libertăților democratice, cu desființarea tuturor instituțiilor specifice vechiului regim, ci, din contră, regele Carol a încercat să readapteze instituțiile corespunzătoare sistemului parlamentar la conținutul schimbat al noului regim. Acest efort se reliefează pregnant în Constituția adoptată în februarie 1938.

Ansamblul instituțional în angrenajul căruia s-au mișcat partidele politice a generat, la rîndul lui, factori cu acțiune complexă și contradictorie. În virtutea conținutului său democrat-burghez, sistemul parlamentar din România a acționat în direcția activizării politice a maselor, stimulînd confruntarea pe toate tărîmurile a diverselor curente și formațiuni politice.

Extrem de bine venită ni se pare deci investigația autorilor asupra formulei parlamentare instituite de regimul de autoritate personală al regelui Carol II, privită nu în sine, ci în strînsă dependență de succesiunea de crize care măcinau țările Europei capitaliste, în multe dintre ele parlamentul pierzîndu-și cu totul funcțiile tradiționale din societățile clădite pe sistemul libertăților și drepturilor specifice democrației parlamentare burgheze.

Viața guvernamentală. Între 14 noiembrie 1933 — 6 septembrie 1940, s-au succedat la cîrma țării 15 formațiuni guvernamentale, a căror listă completă o găsim în anexa lucrării de care ne ocupăm. Desconspirarea operei de conducere a acestor 15 cabinete constituie una dintre calitățile majore ale volumului scris de Mușat și Ardeleanu. Dintre cele 15 guvernări, echipele guvernamentale au avut în frunte de 5 ori pe Gheorghe Tătărăscu, de 3 ori pe patriarhul Miron Cristea, o dată pe I. Gh. Duca, o dată pe Dr. C. Angelescu, o dată pe O. Goga, o dată pe Armand Călinescu, o dată pe generalul Gh. Argeșanu, o dată pe Constantin Argetoianu, o dată pe Ion Gigurtu.

Care sînt criteriile în virtutea cărora se acordă cel mai mare spațiu al lucrării (mai mult de jumătate, respectiv 848 pagini) radiografierii spectrului, atît de complicat, al vieții guvernamentale, întrețesut cu mii și mii de fire ale intereselor politice, financiare, economice, militare, sociale, naționale, internaționale, culturale etc. etc.?

O spun foarte bine autorii.

În literatura istorică de pînă acum, activitatea guvernelor, care în fapt elaborau și exercitau politica internă și externă a țării, a fost tratată simplist, unilateral, exprimată de cele mai multe ori doar prin acte de guvernare și măsuri represive. Așa, de exemplu, activitatea guvernării național-liberale, prezidate de

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Gheorghe Tătărăscu, era redusă practic la simplul aspect juridic al emiterii de decrete-legi, la adoptarea măsurilor antimuncitorești, la menținerea stării de asediu și încurajarea grupărilor de extremă dreaptă. Or, analiza guvernărilor din anii 1933—1940 prin prisma relațiilor guvern-partide, guvern-Parlament, guvern-opoziție, guvern-monarhie, guvern-camarila regală, guvern-activitate legislativă, guvern-capitalul autohton etc. scoate la iveală, într-o perioadă extrem de densă în evenimente, o multitudine de aspecte de diverse categorii și, bineînțeles, o confruntare politică cum nu a mai avut loc în România.

Lărgind investigația asupra sistemului de guvernare din anii 1938—1940, faptele noi și interdependența dintre acestea l-au condus pe autori la concluzia că instaurarea regimului carlist nu a fost determinată numai de evoluția vieții interne românești, ci și de influența hotărîtoare a situației internaționale, dominate de acțiunile statelor fasciste, revizioniste, care amenințau direct independența și integritatea teritorială a României. Desigur, la această maximă concentrare a puterii și simplificare a rotativei guvernamentale a contribuit și situația general-europeană, determinată de instaurarea unor regimuri autoritare, personale, dictatoriale în multe state din Europa.

Prin cele 3 cărți despre istoria românilor cititorul pătrunde pentru întîia oară (în literatura noastră istorică) în sanctuarul decizional, fie că este vorba de marile societăți, companii industriale sau de marile bănci, de dezbaterile parlamentare, de rulajul guvernelor sau de tenebroasele afaceri ale camarilei sau de înseși intențiile și faptele monarhului. Mircea Mușat și Ion Ardeleanu conduc cu mînă sigură decorticarea evenimentelor istorice, pentru a ne face să vedem dincolo de ele procesele evoluției trecutului și să înțelegem că forțele care au deținut puterea economică și politică poartă firesc și întreaga responsabilitate pentru soarta țării în perioada antebelică. Se știe că mersul istoriei nu seamănă cu o broderie și orice analiză științifică nu poate eluda nici contextul în care funcționează un guvern, nici dispozitivul forțelor și peisajul adversităților. Să amintim doar că pericolul primordial al acestei perioade de extremă încordare (care începe practic cu asasinarea premierului I. Gh. Duca, șeful național-liberal, și se încheie cu uciderea premierului Armand Călinescu, fost lider național-țărănist, curînd urmînd să fie lichidați încă doi prim-miniștri români, savantul Nicolae Iorga și generalul Gh. Argeșanu, toți omorîți de membrii Gărzii de Fier, în unele cazuri cu stimul de la Berlin, ceea ce face ca țara noastră să dețină recordul istoric cu patru prim-miniștri omorîți de fasciști) l-au reprezentat fascismul, hitlerismul și revizionismul. Să nu uităm deci că regimul stării de asediu, sub care au acționat patru din cele cinci guvernări Tătărăscu a fost instituit la 30 decembrie 1933, în urma împușcării primului ministru al țării. Și dacă 20 martie 1937 înseamnă și ultima zi a parlamentarismului burghez, rezultat din aplicarea constituției de pînă atunci, aceasta se datorează nu numai manevrelor, ambițiilor și intrigilor monarhice, ci și unei situații istorice în care legionarii în țară și hitleriștii în exterior definitivau proiecte pentru pierzania României. Să ne amintim că Hitler personal l-a somat față în față și în scris pe Carol II să dea mînă liberă fascismului în țară și să se alinieze celui de al 3-lea Reich pe plan internațional, întrucît « orice încercare de a evita pericolele care amenință țara dumneavoastră, prin manevre tactice de orice fel, trebuie să fie și va fi sortită eșecului. Mai devreme sau mai tîrziu — și probabil într-un timp foarte scurt — rezultatul ar putea fi chiar distrugerea României ». Și să nu omitem că într-un asemenea cadru istoric regele și guvernul Tătărăscu au hotărît încă din 1937 să facă totul pentru izolarea și compromiterea mișcării legionare (a cărei sorginte autohtonă este scoasă la iveală acum în cartea lui Mușat și Ardeleanu, în același timp cu conexiu-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

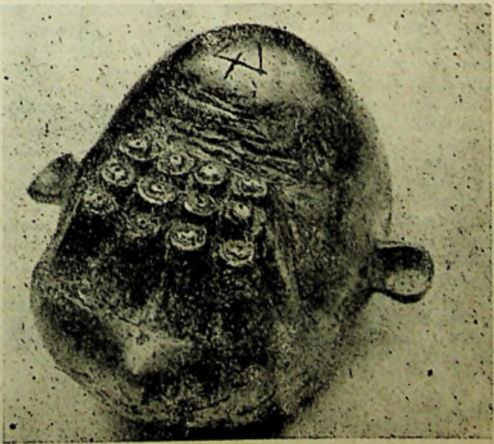
nile ei internaţionale şi în primul rînd cu subordonarea ei faţă de mişcarea naţional-socialistă din Germania hitleristă), iar apoi, după întrevederea cu Hitler din toamna lui 1938, împreună cu Armand Călinescu, pentru decapitarea ei.

Dacă montajul izvoarelor istorice este — alături de calitatea şi noutatea pătrunzătoarelor comentarii, analize, concluzii asupra evenimentelor — o izbîndă principală a cărţii, filmul documentelor (necunoscute pînă în prezent), desfăşurările de forţe antiromâneşti din vara 1940, finalizate în tragedia cesiunilor teritoriale, motivează pe de-a întregul cursul ulterior al întregii noastre istorii (în plus, în carte coloratura evenimentelor este susţinută şi psihologic prin implicarea personajelor-cheie).

Au deplină îndreptăţire autorii să scrie: « Apreciind efortul supraomenesc al factorilor progresişti pentru a asigura stabilitatea societăţii româneşti în contextul sumbru şi agresiv al anilor de sfîrşit ai deceniului patru, am prezentat dramele istorice prin care a trecut poporul român în vara anului 1940, cînd sub cavalcadele presiunilor externe, rămasă singură, izolată în faţa agresivităţii statelor fasciste şi revizioniste, România a fost nevoită să accepte sfîrtecarea teritoriului naţional, pentru a-şi menţine fiinţa de stat. În acest cadru, reiese pregnant poziţia consecventă, antifascistă a poporului român, a forţelor sale înaintate, democratice şi patriotice.

Regimul dictaturii personale a regelui Carol al II-lea a marcat perioada în care monarhia din România a ajuns la apogeul puterii ei, reuşind să acapereze principalele pîrghii economice şi politice ale statului, să impună propria-i voinţă celorlalţi factori politici. Dispreţul pentru democraţia parlamentară burgheză ca şi faţă de tradiţia constituţională românească în care monarhia îşi avea locul

MARIAN ZIDARU, *Pruncul*



@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

bine stabilit, încercarea de a instituţionaliza un regim personal s-au dovedit, pînă la urmă, falimentare.

Chiar dacă situaţia internaţională de izolare totală a României şi de intrare a ţării sub influenţa Germaniei naziste nu i se putea imputa lui Carol al II-lea şi orientării regimului carlist (regele încercînd pînă în ultima clipă să menţină şi să apere tradiţionalele alianţe prooccidentale), degringolada vieţii politice interne, slăbiciunile aparatului de stat şi militar, iluziile şi caracterul aventurist al multora din acţiunile suveranului poartă semnul eşecului său.

Dar dincolo de soarta unui om, fie el chiar rege, şi a instituţiei monarhice, se evidenţiază realitatea că România a fost adusă, cu sau fără voia lui Carol al II-lea, într-o situaţie istorică extrem de grea. Ultimele zile ale regimului lui Carol al II-lea sînt dominate de tragedia sfărîmării integrităţii teritoriale a statului naţional unitar şi de aducerea la putere a unui regim dictatorial militar-fascist, cu complicitatea directă a Germaniei hitleriste, schimbări ce au pus poporul român într-o nouă situaţie istorică extrem de complexă şi dificilă, pentru lichidarea căreia el a trebuit să plătească numeroase jertfe şi să-şi concentreze toate energiile naţionale. »

Ultima citadelă. Între anii 1933 şi 1940, România păstrează neschimbate principiile politicii externe, promovate consecvent după făurirea statului naţional unitar român în 1918. Ea a acţionat pentru menţinerea relaţiilor dintre state pe principiile respectării independenţei şi suveranităţii naţionale, egalităţii în drepturi, indivizibilităţii, păcii şi colaborării internaţionale, pentru respectarea *statu-quo*-ului teritorial şi a tratatelor internaţionale, încheiate după primul război mondial şi a renunţării la război ca instrument al politicii naţionale.

Punînd în evidenţă valoarea principiilor politicii externe româneşti, Nicolae Titulescu spunea: « Politica externă a României este dominată de perfecta concordanţă ce există între interesele româneşti şi interesele europene. Toate actele din trecut ale politicii externe române, toate actele acestei politici în viitor se explică sau se vor explica prin această consideraţiune fundamentală: România e avidă de pace, ca mai toate naţiunile ce au fost încercate de războiul mondial; dar nu există pace fără o ordine internaţională şi nu poate fi ordine fără o absolută încredere în statornicia ei. »

O idee fundamentală exprimată de diplomaţia românească a fost aceea a indivizibilităţii păcii, orice conflict local putînd avea consecinţe mondiale. Fidelă unor astfel de principii, România şi-a extins legăturile sale diplomatice cu state din alte continente: Asia, America Latină, Africa.

Cu gîndul la aceste realităţi, prezentînd o retrospectivă asupra evoluţiei politicii externe româneşti, Nicolae Titulescu declara în şedinţa Parlamentului din 4 aprilie 1934: « Izvorînd din poruncile unităţii noastre naţionale, politica noastră externă are ca scop principal păstrarea ei, iar ca metodă constantă de lucru, coordonarea progresivă a acţiunii noastre cu aceea a statelor cu interes comun, pînă la integrarea ei în grupuri internaţionale, din ce în ce mai mari. De la naţional prin regional la universal, iată lozinca României peste graniţă ».

După anul 1933 insecuritatea internaţională crescîndă datorită politicii revanşarde a Germaniei naziste şi a celorlalte state revizioniste, ca şi conciliatorismul Angliei şi Franţei, au determinat o regrupare a forţelor antirevizioniste interesate

MARIAN ZIDARU, *Sacrificiu*, ansamblu sculptură, lemn

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

în menţinerea *statu-quo*-ului politic şi teritorial consfinţit prin tratatele de pace din 1919—1920.

Citind cartea, asistăm rînd pe rînd la toate scenariile vieţii internaţionale şi descoperim modul în care România s-a găsit părtaşă la ele sau vizată de expansiunea marilor puteri. Nu există eveniment major pe scena europeană în care rolul României să nu fie analizat, după cum nu există moment major în zigzagurile vieţii internaţionale în care direcţia spre care s-a îndreptat diplomaţia românească să nu fie relevată.

În acelaşi timp, se surprinde interdependenţa dintre politica internă şi cea externă promovată de guvernele româneşti şi evoluţia politicii internaţionale. De aici concluzia că activitatea guvernelor României din perioada tratată a fost în întregime subordonată necesităţii de a menţine independenţa, suveranitatea şi integritatea ţării. Confruntarea dintre majoritatea copleşitoare a partidelor şi diverselor grupări politice, pe lîngă apărarea intereselor de grup şi afirmarea ambiţiilor de guvernare, avea ca scop fundamental găsirea opţiunilor şi a soluţiilor celor mai potrivite de apărare a integrităţii ţării.

Cunoaşterea demersurilor şi a coordonatelor politice ale deceniului patru, în finalul căruia s-a dezlănţuit cea de-a doua mare conflagraţie mondială, le-a permis autorilor să evidenţieze mersul relaţiilor internaţionale şi modul în care a fost implicată România, disociind actele de politică externă promovate de guvernele româneşti în anii 1933—1940 de fenomenele nocive ale vieţii politice internaţionale. Ei au urmărit astfel, deliberat, să surprindă esenţa evenimentelor şi detalierea lor sub unghiul analizei politice de stat şi nu de persoane sau de ideologie. Din judecarea evenimentelor rezultă că forţele politice democratice, guvernele ţării s-au opus pînă în ultima clipă ofensivei statelor fasciste şi ameninţărilor revizioniste, presiunilor de tot felul, intenţionînd să facă din România un pilon de bază al frontului antirevizionist. Prin eforturile oamenilor săi de stat, România a atras atenţia întregii Europe — uneori extinzînd demersurile în afara continentului — asupra politicii ei externe clarvăzătoare. Lărgirea cadrului de investigare, de la naţional spre internaţional, a fost determinată şi de faptul că în această perioadă de ciocniri de interese şi de poziţii diferite, fiecare clasă socială, fiecare grupare politică era profund interesată în menţinerea unităţii naţionale, a integrităţii teritoriale. Ţintă a unor presiuni neloiale, apoi a unor ameninţări concentrice contra hotarelor ei, secundate de şantaje economice şi militare, cu alianţele tradiţionale bazate pe Franţa şi Anglia depreciate şi dezarticulate în contextul izbucnirii războiului şi sub loviturile date de Axa Berlin-Roma şi de acoliţii ei, România a căzut victimă izolării, intrînd sub dominaţia celui de-al III-lea Reich.

Prin politica desfăşurată în această perioadă, România s-a înscris în efortul comunităţii internaţionale îndreptat spre apărarea independenţei naţionale şi a integrităţii teritoriale a tuturor ţărilor, pentru înlăturarea pericolului izbucnirii unui nou război şi menţinerea păcii generale. Spre realizarea acestor deziderate a fost conceput şi realizat întregul sistem de alianţe realizat de România, care reprezenta un factor de conservare a păcii şi securităţii generale. De aceea, Nicolae Titulescu vedea întreg continentul european acoperit de pacte regionale, legîndu-se unele de altele şi constituind sîrma ghimpată a apărării păcii. În acest context un rol aparte l-a avut România în cadrul Micii Înţelegeri, în relaţiile amicale nu numai cu cei doi parteneri, dar şi cu state vecine, care puteau fi eventual atrase în acest sistem — Polonia, Grecia, Turcia, Albania.

Sistemul de securitate regională în centrul şi sud-estul Europei se bazează pe două acte de însemnătate excepţională: Pactul de organizare a Micii Înţelegeri

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

— februarie 1933, şi Pactul Balcanic — februarie 1934, în temeiul căruia se constituia Înţelegerea Balcanică la realizarea căreia România a adus o recunoscută contribuţie. Majoritatea statelor din centrul şi sud-estul Europei realizau astfel în această zonă ceea ce nu se putuse realiza la scară europeană, şi anume un cadru juridico-politic organizat, de colaborare pe multiple planuri pentru menţinerea păcii, securităţii, *statu-quo*ului teritorial, independenţei şi suveranităţii naţionale. Politicienii români au sesizat de la început că revizuirea tratatelor de la Paris, în general , şi a frontierelor recunoscute prin acestea, în particular, constituia o primejdie gravă pentru pacea tuturor popoarelor. În acest climat, România a desfăşurat o amplă activitate pentru egalitatea deplină în drepturi între toate popoarele şi statele lumii. Ea a acţionat pentru respectarea acestui principiu nu numai în sfera concepţiilor, ci şi pentru aplicarea lui concretă, practică. În numele acestui principiu, al respectului reciproc, al legalităţii, diplomaţia românească s-a alăturat statelor partenere din Mica Înţelegere împotriva Directoratului, preconizat în 1933 de Mussolini, care urma să se încheie între Anglia, Franţa, Germania şi Italia. Conform concepţiei lui Mussolini, Directoratul urma să dicteze în toate problemele europene şi mai ales cele ale ţărilor mici, inclusiv cele privind revizuirea frontierelor. Acţiunea energică, antirevizionistă a României şi a aliatelor sale a zădărnicit pentru moment intenţiile Italiei şi ale Germaniei fasciste. Întrucît constituirea Directoratului celor patru era, în acelaşi timp, şi o încercare de izolare a Uniunii Sovietice, atitudinea României a avut darul să grăbească apropierea faţă de această ţară, fapt ce s-a materializat prin reluarea relaţiilor diplomatice între România şi Uniunea Sovietică, un an mai tîrziu.

Procesului de regrupare ce se manifesta pe arena politică internaţională, printr-o apropiere tot mai vădită între ţările cu regimuri dictatoriale de sorginte fascistă, cu aspiraţii şi programe revizioniste şi imperialiste agresive, pe de o parte, şi între statele cu regimuri democratice, membre active şi sprijinitoare ale Societăţii Naţiunilor, interesate în menţinerea păcii şi apărarea *statu-quo*-ului politic şi teritorial, pe de altă parte, îi corespundea un altul în România, exprimat prin apropierea forţelor politice democratice într-un larg evantai, de la Partidul Comunist Român la Partidul Naţional Liberal aflat la putere. Platforma obiectivă de apropiere şi colaborare consta în apărarea şi consolidarea independenţei şi suveranităţii naţionale, prin întărirea şi extinderea relaţiilor cu Franţa, Anglia şi partenerii din Mica Antantă şi Înţelegerea Balcanică, cu Polonia şi Uniunea Sovietică, în baza şi prin respectarea pactului şi principiilor Societăţii Naţiunilor. Măsurile luate de România împotriva pericolului fascist intern evidenţiază şi probează totodată similitudinea liniilor directoare ale politicii externe şi interne româneşti, profund antifasciste. Caracteristică la sfîrşitul anului 1933, pentru acest aspect al vieţii interne româneşti, a fost măsura adoptată de guvernul liberal, sub preşedenţia lui I. Gh. Duca, de a desfiinţa Garda de Fier, singura grupare politică fascistă din ţară.

Poziţia României, de respingere şi combatere a fascismului şi revizionismului, pornea de la adevărul potrivit căruia «frontierele actuale ale Europei erau rezultatul evoluţiei de secole a unei idei de justiţie şi de drept internaţional. Chestiunea frontierelor Europei centrale constituie un proces sfîrşit, iar nu un proces care trebuie să înceapă. La orice tentativă de actualizare a lui vom răspunde: lucru judecat.» Această precizare, făcută de Nicolae Titulescu în faţa Parlamentului român în 1934, exprima linia politică urmată de România în această problemă. Nu era o conduită politică menită să servească interesele de moment ale unei ţări, ci un deziderat politic solicitat de interesele majore ale tuturor popoarelor.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

După instaurarea hitlerismului la putere în Germania, în ianuarie 1933, România a avut de înfruntat nu numai tendințele revizioniste ale statelor fasciste, ci și conciliatorismul politicii puterilor occidentale, îndeosebi al Franței și Angliei. Între 1934 și 1936, a depus un efort deosebit pentru a convinge puterile occidentale de adevărul că politica de cedări față de pretențiile teritoriale nejustificate ale Germaniei naziste, departe de a salva pacea Europei, îndrepta vertiginos omenirea spre un nou flagel mondial. România s-a dovedit în respectivele împrejurări a fi cea mai fidelă apărătoare a Statutului Societății Națiunilor, fiind convinsă că numai printr-o acțiune concertată a tuturor membrilor organizației internaționale putea fi oprită agresiunea fascistă. România a militat pentru realizarea Pactului Oriental și a celui Mediteranean de securitate colectivă; a salutat încheierea tratatului franco-sovietic din mai 1935, la a cărui elaborare a participat; a evidențiat valoarea tratatului sovieto-cehoslovac din 1935; a fost un fervent apărător al poporului etiopian împotriva agresiunii fasciste mussoliniene și a dezaprobat cu fermitate, printr-o întrunire comună a Micii Înțelegeri și a Înțelegerii Balcanice, denunțarea unilaterală a tratatelor de către Germania nazistă, act urmat de ocuparea zonei demilitarizate a Rinului (7 martie 1936); România a dezaprobat rînd pe rînd ocuparea Austriei (martie 1938), cotropirea Cehoslovaciei (martie 1939), atacarea Poloniei (septembrie 1939) și dezlănțuirea celui de-al doilea război mondial.

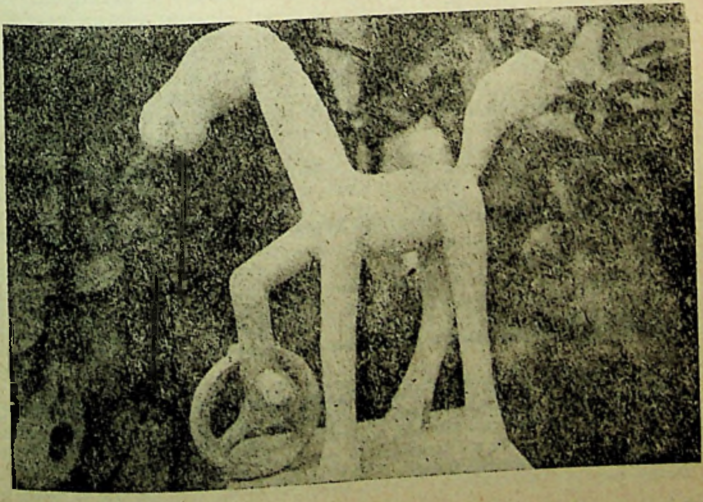
Istoria europeană și universală reține faptul că atunci cînd totul se prăbușea în flăcările războiului și în euforiile împlinirilor revizioniste, România a fost singura țară care a refuzat să se asocieze, în două rînduri, ofertelor de a rășlui părți din teritoriile Cehoslovaciei prietene și ale Poloniei aliate (cum avea să o facă și în 1941, refuzînd aceleași ignobile sugestii în privința altui stat vecin, Iugoslavia). După cum reține că în acele circumstanțe, în care cavalcada mașinilor de război începuse să sfărîme harta Europei și să înghită popoarele libere ale vechiului continent, România a depus eforturi intense pentru a avea un bloc al neutrilor în Balcani, care să sustragă conflagrației o serie de țări din zona sud-estică. Și, în sfîrșit, istoria europeană și universală nu putea să nu rețină că România a fost printre ultimele țări într-o Europă care cunoștea din 1920—1922 regimurile fasciste (în Ungaria și Italia), în care o mișcare fascistă să acapareze puterea printr-o dictatură militară legionară, cu concursul nedisimulat al guvernului de la Berlin.

Sînt, acestea, doar cîteva dintre multele și zguduitoarele adevăruri pe care remarcabila carte a treia din ciclul istoriei românilor, scrisă de Mircea Mușat și Ion Ardeleanu, le mărturisește despre timpuri de curînd și pentru totdeauna apuse. Asemenea primelor volume, îi anticipăm și acestui op o binemeritată audiență națională. Și nu numai națională.

VASILE GORDUZ, *Himeră grăbită*, gips

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

CONFLUENŢE ŞI ECOURI ALE ISTORIEI UNIVERSALE



@Asociația Ziariștilor Independenți din România

LA MARSEILLAISE,

CHANT NATIONAL.

Allons, enfants de la patrie,
Le jour de gloire est arrivé;
Contre nous de la tyrannie
L'étendard sanglant est levé. bis.
Entendez-vous dans ces campagnes
Mugir ces féroces soldats?
Ils viennent jusque dans vos bras
Egorger vos fils et vos compagnes!
Aux armes, citoyens! formez vos bataillon.
Marchez, marchez, qu'un sang impur
Abreuve nos sillons.
Marchons, marchons, qu'un sang impur

ŞTEFAN LEMNY

Revoluţia franceză în mişcarea de idei din România

Sub semnul unui an de răscruce

La exact 150 de ani de la Revoluţia franceză, omenirea se afla într-unul dintre cele mai dramatice momente din istoria sa. Chiar dacă pînă în ultimul ceas al izbucnirii celui de-al doilea război mondial, o parte a lumii mai trăia iluzia regăsirii echilibrului, conflictele aveau o încărcătură cu totul neobişnuită, cu repercursiuni în toate compartimentele vieţii, inclusiv în sfera ideilor şi a mentalităţilor.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Încotro avea să se îndrepte omenirea?

Întrebarea a frămîntat adînc conştiinţele, derutate de continua schimbare a regimurilor politice şi de jocul complicat al ideologiilor. În scrutarea viitorului, nu erau ignorate nici lecţiile trecutului, chiar dacă, sub presiunea evenimentelor ce forţau evoluţia, lumea nu avea cea mai bună dispoziţie pentru a medita la ele. Faptul că tocmai în 1939 s-a întîmplat să se împlinească 150 de ani de la cucerirea Bastiliei a fost de natură totuşi să impună mai mult evenimentul în atenţia zilei. Cei 125 de ani de la izbucnirea Revoluţiei în iulie 1914 coincideau cu marea criză ce a dus la declanşarea primului război mondial. Aproape ca o fatalitate, după încă 25 de ani, amintirea evenimentului se proiecta peste o stare de spirit asemănătoare, dar cu o intensitate considerabil sporită. « Zilnic se înregistrează — nota un comentator al vieţii politice internaţionale — cîte un nou fapt, cu caracter extern, menit să inspire serioase îngrijorări de viitor »[1]. Cu acest sentiment conferenţiase şi N. Iorga, într-un moment — cum singur îl prezenta — « cînd se serbează isprăvi îndeplinite de o naţiune prin violenţă, cînd şefi aclamaţi se prezintă înaintea credincioşilor lor, gata să meargă la moarte şi pentru cea mai vădită greşeală a lor »[2].

Se înţelege că perspectiva asupra evenimentului nu a fost în Franţa aceeaşi ca în Germania sau în Uniunea Sovietică, după cum discuţiile în această privinţă au comportat pretutindeni distincţie între grupul mai restrîns al specialiştilor şi nivelul larg al opiniei publice, mult mai sensibilă la pulsul cotidian. Nicăieri însă impactul Revoluţiei nu a fost mai profund decît în ţara în care ea a izbucnit, făcînd ca atenţia lumii să se îndrepte asupra ei la 14 iulie 1939. Cu atît mai mult cu cît spectacolul oferit de Franţa a fost de o splendoare fără precedent. În afara serbărilor obişnuite, a paradei militare şi a discursurilor, o impresie deosebită au făcut prezenţa delegaţiei militare britanice şi survolarea Parisului de către 150 de avioane ale aceleiaşi ţări. Nu era astfel greu de văzut în spectacolul pe care Parisul îl oferea lumii şi o demonstraţie a forţei şi hotărîrii poporului francez în apărarea marilor valori ale umanităţii, primejduite de politica statelor totalitare, fasciste. Este ceea ce afirma şi preşedintele Franţei, Albert Lebrun, convins că ţara sa comemora nu un fapt, ci o idee, cu atît mai importantă atunci cînd « tezaurele sufleteşti şi spirituale ale umanităţii » se dovedeau ameninţate[3]. « Que cette grande évocation — adăuga el — nous donne la volonté ferme de defendre notre patrie de toutes nos forces, de maintenir et de transmettre à nos enfants la liberté, l'égalité et les droits inébranlables de l'homme »[4].

Era crezul menit să solidarizeze şi popoarele lumii, cum se exprima lămurit şi primul ministru Daladier, adresînd cu acelaşi prilej « le salut de la France a toutes les nations amies, qui partagent notre idéal, à tous ceu qui, dans le monde, sont décidés comme nous à défendre la dignité humaine et la liberté de leurs pays »[5].

Marele spectacol al serbării prelungea de fapt o evocare ce începuse în instituţiile academice şi se continuase în mişcarea publică de idei, în conferinţe, presă, radio ş.a. Mai vechile dispute privind interpretarea Revoluţiei au putut astfel să fie reînsufleţite spre folosul ştiinţific al cercetării: Revoluţia reprezenta şi trebuia tratată în consecinţă ca un bloc? A fost un accident sau o necesitate în desfăşurarea istoriei? Cînd a început şi unde s-a încheiat? Ce a reprezentat ea în destinul umanităţii?

Discutate asiduu în Franţa, sub impresia amintitei aniversări, ideile în cauză au avut în fapt o circulaţie mai largă, pretutindeni unde Revoluţia franceză şi-a făcut resimţite consecinţele, fie direct şi imediat, fie tardiv, prin intermediul instituţiilor născute din exemplul francez.

Spaţiul românesc se dovedeşte nu mai puţin interesat sub acest unghi. Răspunsul ce venea de aici la marile întrebări privind Revoluţia franceză purta în egală măsură

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

însemnele momentului, ale unui an dramatic și pentru existența poporului român. Factorii politici și opinia publică au trăit sub tensiunea amenințărilor continue la adresa hotarelor, asistînd la dezarticularea alianțelor diplomatice și la subminarea continuă a *statu-quo*-ului european ce aveau să ducă peste un an la modificarea hotarelor. 1939 era ultimul an ce mai oferea românilor ambianța deplinei unități naționale și iluzia păcii. Doar regimul intern cunoscuse modificări însemnate încă din 1938 cînd Carol II instaurase dictatura sa personală (10 februarie). S-a putut astfel observa că, dincolo de nemulțumirile provocate de încălcarea pe plan intern a principiilor democratice în viața politică și parlamentară, România anului 1939 se integra « unui aspect tradițional al istoriei sale multiseculare, acela al *consensului național*, în momente de cumpănă pentru existența sa » [6].

Sub tensiunea acestei realități, însăși disputa de idei a căpătat o coloratură distinctă. Desființarea unor partide politice a atras după sine dispariția unor gazete, înlocuite pe plan central și local de ziarele Frontului Renașterii Naționale. Tonul polemicilor de odinioară apărea în aceste condiții mai temperat. Este impresia pe care o avea și autorul unui articol ce evoca la data respectivă vremurile apuse ale disputelor, dezolat că revistele au ajuns « supt nivelul însuși al rațiunii lor de existență (. . .) Luptă de idei? Trudă pentru orientarea literaturii către alte orizonturi? O, nu » [7], conchidea el categoric, nu fără a exagera.

Dincolo de însemnele sale exterioare, regimul carlist nu a dus însă la uniformizarea vieții spirituale. N. Iorga a ținut să precizeze situația atunci cînd afirma limpede că « nu sîntem totalitari », denunțînd impresia acelora care « au și strigat că s-a început deci regimul totalitar în România și de acum înainte toți trebuie să gîndim la fel, toți trebuie să ne mișcăm la fel, toți trebuie să strănutăm la fel » [8]. Fără ponderea de mai înainte, disputa ideilor a continuat astfel să fie resimțită în climatul cultural al vremii și spre folosul acestuia. Este cu atît mai interesant de aceea să detașăm dintr-o asemenea ambianță imaginea Revoluției franceze ca încă o componentă a vieții mult mai complexe a ideilor din România cu cîteva luni înainte de izbucnirea războiului mondial.

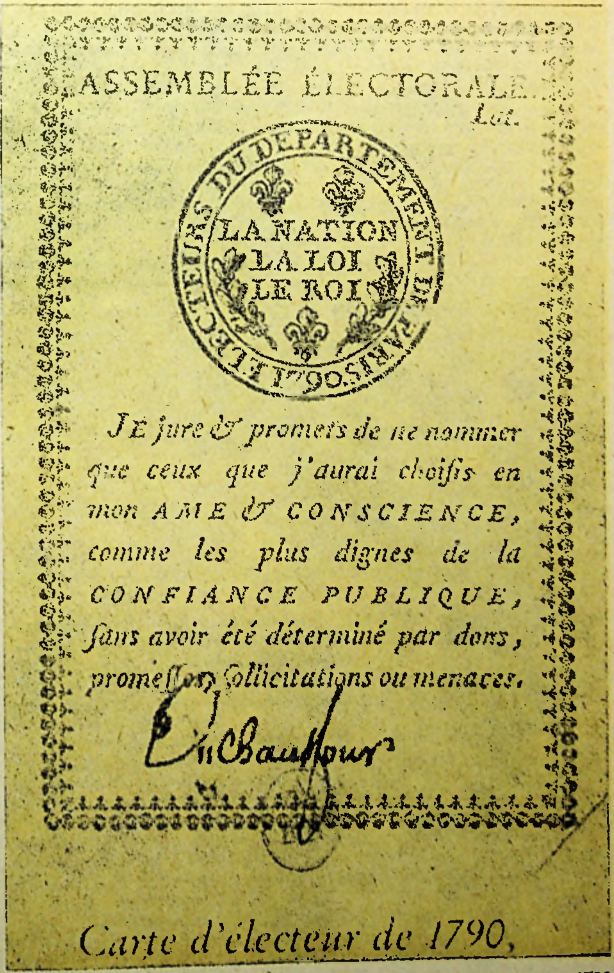
Context aniversativ

Imaginea Revoluției franceze așa cum s-a conturat la români în acel iulie 1939 n-ar putea să fie separată de contextul aniversativ ce a prilejuit-o. Viața științifică a avut partea sa de contribuție în acest sens, fără să fi cunoscut totuși manifestări deosebite. Dintre istoricii care s-au ocupat mai sistematic de eveniment, N. Iorga a rostit în anul jubiliar o Conferință la Sorbona (despre Frederic II) [9], cu largi ecouri în presa românească, și alta la București, despre *Ludovic XV « cel iubit »* [10]. Ultima se înscria într-un ciclu mai bogat de expuneri sub titlul « La France sous Louis XV », organizate la Institutul francez cu participarea și a altor conferențiari între care lectorul francez de la Universitatea din Iași, Charles Singevin [11].

Lumea academică a marcat evenimentul și la Iași. Sub egida cercului universitar franco-român, N. I. Popa anunțase un ciclu întreg de conferințe despre Revoluția franceză, convins că « Iașul, credincios vechii sale tradiții raționaliste va da astfel acestei pomeniri un cadru vrednic de momentul istoric care a prezidat și învierea noastră națională » [12]. Programului i s-a dat curs, astfel încît, alături de N. I. Popa, autorul conferinței *« Lettres philosophiques » de Voltaire et la Révolution française* [13], au mai vorbit lectorul francez Charles Singevin [14], Dan Bădărău și, probabil, alții.

La impunerea sărbătorii de la 14 iulie în atenția zilei a contribuit și misiunea diplomatică franceză din România. Presa română comentase pe larg manifestarea

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



ASSEMBLÉE ÉLECTORALE.

Lot.

ÉLECTEURS DU DÉPARTEMENT DE PARIS. 1790.

LA NATION
LA LOI
LE ROI

JE jure & promets de ne nommer que ceux que j'aurai choiſis en mon AME & CONSCIENCE, *comme les plus dignes de la* CONFIANCE PUBLIQUE, *ſans avoir été déterminé par dons, promeſſes, ſollicitations ou menaces.*

Carte d'électeur de 1790.

Buletin de alegător, 1790

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

comemorativă de la Ambasada Franței, publicînd discursurile rostite cu acest prilej de Spitzmüller, însărcinatul pentru Afacerile Străine, şi de Francisc Lebrun, preşedintele coloniei franceze [15]. O acţiune similară a mai avut loc la Consulatul francez de la Galaţi în prezenţa consulului Gabriel Richard şi a unor personalităţi din ţară [16].

De notat — pe lîngă acestea — prezenţa românilor la manifestările din Franţa, inclusiv la festivităţile pariziene de la 14 iulie la care a participat şi o delegaţie a tineretului din care făceau parte G. Ivaşcu, I. Frunzetti [17] ş.a. Altă acţiune avea loc în localitatea Lunéville, prilejuită de comemorarea lui Mihail Kogălniceanu, cînd Lois Brountz, rectorul Universităţii din Nancy, a evocat prietenia franco-română în acel moment de « gravă răspîntie a istoriei popoarelor » [18]. În aceleaşi zile, Asociaţia studenţilor români din Strassbourg organizase un pelerinaj la mormintele celor 200 de soldaţi români, morţi departe de pămîntul patriei în împrejurările primului război mondial [19].

Ziua de 14 iulie îngăduise astfel reafirmarea prieteniei dintre români şi francezi, o prietenie întărită şi de ultimele tratate dintre cele două popoare. Faptul s-a văzut

Simboluri populare ale libertăţii

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Idealuri de libertate: emanciparea femeii

în programul postului de radio Bucureşti din 14 iulie 1939, dedicat aproape în întregime ţării sărbătorite [20]. Dar îndeosebi pre:a s-a dovedit a fi tribuna acestei prietenii, cu motivaţia adusă de *L'indépendance roumaine* că « pour nous, qui sommes unis aux Français par les liens du sang et une solidarité séculaire, le 14 Juillet est, chaque année, une occasion de témoigner à la grande république latine nos sentiments d'inaltérable amitié » [21].

Cîteva reviste au consacrat în consecinţă spaţii largi fenomenului francez. *Viaţa românească* din iulie evoca într-o suită de articole nu numai Revoluţia, ci şi cele mai variate aspecte ale societăţii (spiritul ei, umanismul, limba şi civilizaţia, Palatul de la Versailles, familia, reforma învăţămîntului, vinurile, ţăranul, organizarea cercetării ştiinţifice) prin colaborarea unor autori francezi ca Émile Henriot, H. Focillon, Julien Benda, André Thérive, Edmond Pilon, A. Chamson, H. Bordeaux, Jean Zay, Édouard Bourdet, Maurice C. Weyer, J. Pevrin. O colaborare numeroasă şi de prestigiu, motivată de D. I. Suchianu în spiritul importantei sărbători: « în luna cînd Franţa sărbătoreşte aniversarea de 150 de ani a acestui mare eveniment istoric, am simţit, noi, cei de la *Viaţa românească*, dorinţa să ne umplem casa cu oaspeţi din această ţară glorioasă în civilizaţie, în îndrăsneală şi bunătate » [22]. Alături de oaspeţii francezi, Ion Pillat îl evoca pe Francis Jammes, N. Romanescu comenta « linia Descartes » iar Vl. Streinu dădea o schiţă a romantismului francez, grupaj întregit de eseurile cu referire directă la Revoluţia franceză. Ţara sărbătorită era prezentată într-un

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

număr special și de revista *România literară* în care Cezar Petrescu încerca o definire originală a « miracolului francez » [23], în vreme ce alte articole zăboveau asupra unor aspecte ale culturii: dezvoltarea științelor (Louis de Broglie); plastica lui Matisse (George Nichita), teatrul din secolul XIX (B. Doroga). Atenția se îndrepta de asemenea spre « relațiile de spirit și de inimă » dintre Franța și noi, schițate în linii generale de Tudor Șoimaru[24] și urmărite în diverse momente ale lor de Virgil Popa *(Scriitori români de limba franceză. Iulia Hașdeu)* și de Const. Virgil-Gheorghiu *(Doi studenți români la Paris acum un veac)*. În fine, revista publicase traduceri din Baudelaire și Francis Jammes, realizate de Al. Philippide și G. D. Pan și, spre întregirea numărului, mai reproducea fragmente din A. Maurois *(Franța în cîteva trăsături)* sau din conferința lui N. Iorga, *Traducerile din limba franceză în literatura română*.

Expresiile simpatiei manifestate în acest fel față de Franța la ziua aniversării ei erau însă mai numeroase decît au putut să fie amintite aici. Să mai menționăm declarațiile făcute presei de către Raymond Recoully, directorul săptămînalului francez *Grengoire*. « Nici o țară nu e mai mult iubită de francezi ca România » — spunea el, subliniind astfel — ca o voce din partea Franței — strînsa apropiere spirituală dintre cele două popoare în complicatele evenimente internaționale ale anului [25]. În asemenea context era de așteptat ca sărbătoarea de la 14 iulie să provoace un interes aparte.

Nicicînd, de altfel, presa română nu i-a acordat un loc mai însemnat ca în iulie 1939. Faptul s-a văzut mai întîi prin abundența știrilor despre festivitățile ce au avut loc în Franța cu acest prilej, cele mai multe dintre ele arătînd că sărbătorirea zilei de 14 iulie a cunoscut în acel an « o strălucire deosebită atît din cauza împrejurărilor cît și pentru coincidența aniversării a 150 de ani de la Revoluția franceză » [26]. Presa înfățișase mai înainte unele din preparativele ei, prezentînd între altele ca fapt deosebit vizita lui Albert Lebrun la Muzeul Carnavalet unde se aflau documentele Revoluției [27] sau amănunte despre « cel mai mare drapel din lume » ce urma să fie înălțat la 14 iulie [28]. Știrile din presă stăruiau însă mai ales asupra festivităților din ziua respectivă: impresionanta paradă militară din Piața Concordiei, prezența delegațiilor străine (sultanul Marocului, președintele Camerei bulgare, ministrul de război al Angliei, W. Churchill, reprezentanți ai coloniilor franceze), ceremonia comemorativă din fața Primăriei, discursurile președintelui Lebrun și al primului ministru Daladier [29]. Pe lîngă aceste informații, mai des vehiculate de presă, gazeta *Azi* descria și manifestările de la Palais de Chaillot unde a cuvîntat Édouard Herriot, supranumit « conștiința Republicii » [30]. Știrile despre sărbătoarea poporului francez nu ocoleau nici spectacolul obișnuit al străzii, redînd atmosfera entuziasmului general. « Trei zile și trei nopți la rînd — se relata în *Ordinea* — Parisul rîde, cîntă și dansează, nepăsător la amenințările furtunei ai cărei nouri negri se zăresc spre răsărit, fiecare cetățean fiind convins că vîntul înțelepciunii îi va împrăștia la timp, înainte ca furtuna să se dezlănțuie și să nimicească totul în calea ei » [31].

Însoțite de numeroase ilustrații — căderea Bastiliei, secvențe de la paradă, înălțarea Tricolorului ș.a. — cronicile zilei de 14 iulie 1939 au redat astfel în chip amănunțit atmosfera sărbătorii pariziene în măreția și semnificația ei.

În alte cazuri, interesul a mers mai departe spre studiul și regîndirea Revoluției, așa cum au făcut-o și amintitele conferințe ale lui N. Iorga, N. I. Popa, Charles Singevin, publicate în presa culturală a vremii. În aceeași direcție au contribuit și alte eseuri sau articole, apărute îndeosebi în *Viața românească* dar și în alte gazete.

Cu totul remarcabil se vădea grupajul dedicat de *Viața Românească* unor diverse aspecte ale Revoluției: *Repercursiuni în literatură ale Revoluției*, p. 115—117 (Al. Philippide), temă tratată aproape similar de D. Trost în *Azi* [32]; *Revoluția franceză și*

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

limba, p. 118—120 (Al. Graur); *Opera militară a Revoluției franceze*, p. 128—135 (V. Nicolau); *Principiile franceze ale organizării economiei de război*, p. 136—141 (Paul Zotta); *Revoluția franceză și arta*, p. 142—145 (Gh. Oprescu); *Revoluția franceză și teatrul*, p. 146—149 (Mihail Sebastian).

De notat și efortul de analiză globală a Revoluției, ilustrat în aceeași revistă de Ion Biberi (*Semnificația generală a Revoluției franceze*)[33] sau de Ilie Constantinovschi care își propusese să demonstreze în paginile *Însemnărilor ieșene* că Revoluția era « o emanație a materialismului istoric »[34].

Revista *Azi*, condusă de Zaharia Stancu, marca și ea evenimentul prin articole de interes special. D. Corbea evoca *Un diplomat din timpul Revoluției franceze: Stamaty*, figură interesantă pentru istoria țărilor române din vremea Revoluției[35], iar Ion Călugăru făcea o paralelă între activitatea lui Simolin, ambasadorul Rusiei pe lîngă Ludovic XVI, și misiunea lui Paléologue, ambasadorul Franței la curtea ultimilor Romanovi, pentru a desluși « simbolul diplomației rutinare, derutată la răspîntia unui ev nou. Nici știința, nici experiența — conchidea cu tîlc autorul — nu folosea în astfel de împrejurări »[36].

În fine, alt autor a avut inițiativa să întocmească tot atunci un « calendar » al Revoluției, cuprinzînd principalele evenimente dintre 5 mai 1789 și 9 noiembrie 1799, între care data de 14 iulie se dovedea « la plus significative, car c'est alors qu'on détruisent le symbole du despotisme absolu »[37].

Referirile la Revoluția franceză în presa vremii erau însă mai bogate decît am putut sugera aici, unele în cuprinsul unor eseuri de mai largă cuprindere, ca în *Scrisorile din Paris* ale lui Eugen Ionescu[38], altele în articole oarecum « de ocazie » menite să marcheze sărbătoarea de la 14 iulie, dar nu lipsite de idei interesante[39].

Alături de asemenea eforturi originale de omagiere și regîndire a Revoluției, revistele au publicat atunci și fragmente din exegeza universală sau recenzii despre

Proiect de stindard pentru « Garda națională »

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

cîteva din lucrările mai de seamă [40]. *Le Moment* din Bucureşti publica articolul lui Jean Prévost *(Le Cent-Cinquantième aniversaire de la Révolution française)*, articol fără idei deosebite [41], în vreme ce *Curentul* reproducea eseul istoricului francez Joseph Barthélemy din *Le Temps*, în care rezuma o problematică viu disputată în Franţa [42], iar Francisco Madrid prezenta paragrafele despre Revoluţie din cartea lui Henri Robert, *Les grandes procès de l'histoire* [43]. Revista mai publicase un grupaj interesant de texte, sub titlul: *Mari poeţi şi gînditori germani despre Revoluţia franceză*, spicuind cîteva din opiniile de referinţă dintr-un spaţiu în care evenimentul a fost privit în general cu mai puţină simpatie [44].

Din schiţa făcută aici se înţelege cît a fost de viu interesul pentru Revoluţia franceză în publicistica românească a anului 1939. Chiar în condiţiile în care presa n-a mai avut ponderea dinaintea dictaturii regale, ea continua să fie expresia cea mai fidelă a tonusului cultural şi a direcţiilor de idei ale vremii.

În sondarea prin intermediul ei a opiniei publice, un interes deosebit prezenta şi ancheta revistei *Azi* cu întrebarea: *Ce părere aveţi despre Revoluţia franceză?* adresată cîtorva oameni de seamă, care se întîlneau în critica evenimentului.

Revoluţia franceză? « Nu mi-a dat nici un premiu » — răspundea ironic Ion Pilat. Alte răspunsuri nu erau mai puţin îndrăzneţe: « Revoluţia franceză este franceză: aşa că zadarnic încercaţi să mă inspiraţi pe o pantă străină » — Ion Simionescu; « La noi la Iaşi, pe uliţa copilăriei, sub zarzării înfloriţi şi caişii în floare, plantaţi de bunicul, revoluţia franceză a mers pînă la Napoleon, un fel de cerdac al Revoluţiei » — Ionel Teodoreanu. De aici şi concluzia aceluia ce realizase ancheta că aceste răspunsuri bine simţite vor produce o mare revoluţie în gîndirea românească » [45].

Concluzie nu mai puţin ironică, desigur, confirmînd şi rolul ce a revenit presei în stimularea atenţiei faţă de evenimentul sărbătorit. Cu toate acestea, din cele 250 de reviste şi 95 de ziare răsfoite de noi pentru nevoile analizei de faţă, doar aproape 30 au marcat evenimentul într-un fel sau altul. Acestea din urmă reprezentau însă gazetele importante ale vremii, ceea ce e sugestiv pentru audienţa considerabilă de care s-a bucurat Revoluţia la 1939, cea mai însemnată audienţă, poate, din lunga sa receptare în spaţiul românesc. Contribuţia presei se dovedeşte cu atît mai notabilă cu cît revistele de specialitate istorică n-au atras în vreun fel atenţia asupra evenimentului de la 1789 sau a istoriografiei sale.

Multe atitudini s-au manifestat însă în afara coloanelor presei. Este chiar cazul regelui Carol II care, în ziua de vineri, 14 iulie nota în jurnalul său: « Cum acest eveniment a schimbat faţa lumii. S-a revenit în ultimii ani asupra multor utopii ale ei, dar anumite principii fundamentale ale drepturilor omului, tot rămîn », pentru ca, peste o zi, tot el să mai însemne şi veştile de la Paris despre parada ce « a fost un triumf, mai ales prin participarea trupelor britanice ».

Din mărturiile evocate pînă aici se înţelege că societatea românească marcase — prin intermediul presei mai ales — marea aniversare a poporului francez. Pe aceeaşi cale s-au formulat şi mesajele prieteneşti, regăsibile în multe din articolele dedicate lui 14 iulie: « Poporul român — se scria în *Universul* — credincios neuitatei amintiri a sacrificiilor comune din timpul războiului mondial şi mîndru de originea lor comună se descoperă în faţa Tricolorului francez şi trimite Franţei frăţescul lui salut » [46]; « Noi — arăta Mircea Bârsan în *Ieşul* — cei care credem în ideea Revoluţiei franceze, ne descoperim în faţa tricolorului libertar şi ne înfiorăm de acea indicibilă emoţie pe care ne-o strecoară în suflet totdeauna accentele celui mai impetuos imn al pămîntului: înaripata şi electrizanta Marseilleză, emancipatoare a celei mai mari biruinţe omeneşti » [47]. Un salut la fel de generos venea şi din partea *Opiniei* ieşene care dorea Franţei la sărbătorirea Revoluţiei « din tot sufletul nostru

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

românesc ca izbînda să fie deplină pentru binele întregii omeniri »[48] sau din partea ziarului de limbă franceză *L'Indépendance roumaine*, ce se făcea mesager al României care « adresse à la France ses sentiments fraternels de reconnaissance et d'indestructible affection »[49].

Presa română devenea astfel ca şi în alte rînduri expresia unei mai largi opinii, îndeplinind într-un fel ceea ce nu s-a făcut, după cum se pare, sub raport oficial; parlamentul ţării intrase în obişnuita vacanţă la 11 iulie, fără ca în lucrările sale să răzbată vreun gînd legat de sărbătoarea franceză, aşa cum se întîmplase spre exemplu la Buenos Aires unde Camera deputaţilor adresase Franţei un mesaj de salut. Nu avem apoi nici un indiciu prin ştirile ce ar fi putut să ajungă în presă că regele sau guvernul ar fi procedat astfel, ziarele vremii informîndu-şi în schimb cititorii despre telegramele adresate Franţei de împăratul Japoniei sau de regele Angliei[50].

Semnificaţia unei sărbători şi imaginea Revoluţiei

Nimic nu explică mai bine interesul pentru Revoluţia franceză în momentul respectiv decît semnificaţia pe care o dobîndea sărbătorirea ei. Peste numeroasele deosebiri de vederi în judecarea Revoluţiei, sărbătorirea în sine s-a bucurat de un impresionant consens. « De dreapta sau de stînga — observa un colaborator al ziarului *Ieşul* — francezul e pătruns de un adevărat patriotism şi în clipa cea mare toţi vor fi pe o singură linie ideologică: aceea a tranşeelor »[51]. « Nu numai Parisul şi Franţa, ci şi milioane de cetăţeni ai întregului imperiu (*sic!*) francez — preciza altcineva — vor comemora în bucurie Federaţia din 1790 (...), astfel încît întreaga ţară, întregul imperiu va fi unit (*sic!*) în acelaşi sentiment de fraternitate şi bucurie »[52]. Chiar şi pentru cineva care nu putea să admire « sadicele figuri ale Revoluţiei », era clar că, în împrejurările momentului, comemorarea de la Paris avea « o semnificaţie care se cere subliniată »[53].

Nu erau greu de înţeles împrejurările la care se făcea aluzie. Un articol se referea de altfel la ele, pomenind « furtunile istorice » sub al căror semn se comemorau cei 150 de ani de la Marea Revoluţie: « Pe alocuri au fost aprinse din nou ruguri simbolice în faţa cărora defilează cortegii alegorice şi se desfăşoară ceremonii mistice », nu în cinstea zeiţii Raţiunii, ci a zeului Focului şi războiului[54]. Apelul stăruitor la valorile Revoluţiei slujea astfel o strategie defensivă bine sesizată de Eugen Ionescu: « Cine rătăceşte prin Paris, în zilele de 13, 14 şi 15 iulie e uimit de posibilitatea de reactualizare a Revoluţiei în inimile francezilor de astăzi. Lucrurile petrecute acum 150 de ani recapătă, prin minune, o prezenţă imensă. Să fie oare — se întreba el — pentru că ideile, victorioase atunci, ale revoluţiei franceze se strîng, redevin vii, în faţa primejdiei mortale ce le ameninţă azi? Naţională şi internaţională, revoluţia franceză se vede ameninţată din afară spre înăuntru. O nouă dinamizare, pornită dinăuntru spre afară va goni oare de la graniţele ei (morale şi geografice) tot ceea ce este împotriva ei în lumea modernă? »[55]

Toate aceste frămîntări au conferit sărbătorii Revoluţiei franceze caracterul unui simbol, precizat încă de preşedintele Franţei în discursul său festiv din 14 iulie şi înţeles ca atare şi de comentatorii români în coloanele presei. Evocînd situaţia din Europa « mai mult decît tulbure », G. Spina împărtăşea convingerea că « sărbătoarea Revoluţiei franceze capătă în vremurile de azi caracterul unui simbol »[56] ca şi Traian Colţescu care sublinia de asemenea « înţelesul simbolic al sărbătoarei de azi (...) chemat să înalţe inimile şi să trezească sentimentul răspunderei şi al datoriei »[57].

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

De fapt, o impresie destul de comună era aceea că Franța nu sărbătorea atunci atît trecutul în sine cît o sumă de valori afirmate în timpul Revoluției și necesare cu atît mai mult în amintitele împrejurări. Ce a fost în fond 14 iulie 1939? Răspunsul lui Paul Bastid, deputat și fost ministru al Franței, publicat cîteva zile după data memorabilă în jurnalul bucureștean *Le Moment*, se dovedea sugestiv în acest sens, identificînd Franța Marii Revoluții cu Franța drepturilor omului sau cu Franța pregătită să-și apere frontierele naționale [58]. Este ceea ce sesizase și cronicarul de la *Timpul*, incitat de aceeași întrebare. Ce se sărbătorea la 14 iulie? « Luarea Bastiliei — spun calendarele. Dar francezul căruia cineva i-ar aminti acest sens al parăzii ar da din umeri. Luarea Bastiliei mai este amintită doar în cărțile de școală, în întruniri restrînse de partizani, în discuțiile istoricilor care se ceartă să lămurească dacă Revoluția franceză trebuie privită ca un bloc (. . .) Ceea ce sărbătorește Franța în această zi de 14 iulie este cu totul altceva: este mîndria națională, este încrederea în puterile naționale, este dragostea pentru armata națională » într-un moment în care țara și-a redobîndit coeziunea internă. Așa încît evocarea de la 14 iulie apărea a fi închinată mai curînd clipei de față decît trecutului. « O trecere în revistă a puterii morale și materiale a Franței, aceasta este sărbătoarea din 14 iulie » [59].

Parada militară și discursurile publice aveau o semnificație cu atît mai mare în starea de spirit a momentului. Ele inculcau încredere în vitalitatea Franței, hotărîrea ei de a apăra pacea în continent, principiile democrației și ale libertății, zăgăduind astfel politica de forță și dictat a statelor fasciste. « Demonstrația aceasta — scria un observator — a avut darul să întărească nu numai la Paris și în Franța, ci pînă departe în lume speranțele că mai există garanții împotriva grozăviilor unui război. Nu rămîneți cu această impresie după ce ați ascultat la radio sau ați citit știrile în ziare asupra sărbătorilor de ieri? Acesta e adevărul (. . .). Sărbătoarea națională a Franței eterne s-a desfășurat sub semnul unei străluciri care reflectează patriotismul unui mare popor, accentul ce-l pune pe libertățile și posibilitățile lui de a garanta pacea pe pămînt » [60].

Ideea era vehiculată în mai multe gazete. *Universul* prezenta manifestările de la 14 iulie și ca o dovadă a faptului că, dorind pacea, poporul francez « e tot atît de hotărît s-o apere cu toate forțele lui naționale » [61]. *Timpul* sesiza consensual că « în războiul nervilor și în încordarea generală, poporul francez dovedește o minunată stăpînire de sine și o înfrățire mereu reînnoită », aducîndu-și astfel contribuția neprețuită la pacea lumii [62]. Impresia era întreținută de garanțiile pe care Franța le făcuse cunoscute cabinetelor diplomatice în contextul agresiv al momentului. În acest sens, presa română publicase interviul acordat de Georges Bonnet, ministrul de externe al Franței, în ziarul iugoslav *Politika*: « Europa nu poate trăi într-un regim al forței. Franța, la rîndul ei, nu-l acceptă. De aceea este hotărîtă să pună toate forțele ei în serviciul păcii și al independenței popoarelor » [63]. Autorul altui articol găsea chiar temeiul să compare situația politică a continentului la 14 iulie 1939 cu aceea din Franța la 14 iulie 1789, cu deosebirea că « statele mici ale Europei apar în situația claselor sociale de jos ale Franței de acum 150 de ani, așa cum statele expansioniste și agresoare seamănă leit cu absolutismul ultimilor Ludovici și cu nobilimea » [64].

În această diviziune a tendințelor, Franța însăși era întruchiparea spiritului Revoluției a cărui moștenire se dovedea în primejdie și trebuia salvată. *Spiritul Revoluției franceze!* Acesta era și subiectul expunerii lui Spitzmüller, însărcinatul pentru Afacerile Străine al Franței la acțiunea comemorativă de la Ambasada franceză din București [65].

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Prezent la Paris cu ocazia festivităţilor zilei naţionale, G. Ivaşcu sesizase la faţa locului « cît de viu este încă spiritul Revoluţiei în Franţa » [66], în vreme ce N. I. Popa sublinia necesitatea acestui generos spirit « în mijlocul încordării crispate dintre cele două grupări de popoare, democratice şi totalitare » [67].

Care era însă acest spirit? A-l defini însemna în fond a medita la însăşi sensul Revoluţiei, ceea ce au făcut-o şi intelectualii români, sub tensiunea evenimentelor şi în ambianţa aniversară a zilei.

Euforia biruinţei

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

Să precizăm că aspectele propriu-zise ale istoriei Revoluției franceze s-au aflat mai puțin în preocupările lor. Discuțiile despre considerarea ei în bloc au fost prea vagi iar întrebarea născută din drama lui Sardou, *Thermidor*, era adusă în atenție doar prin traducerea unui fragment din Joseph Barthélemy, axat și acesta însă pe reconstituirea împrejurărilor în care data de 14 iulie a devenit sărbătoarea națională a Franței, în urma propunerii făcută de istoricul Henri Martin (1880) [68].

S-a stăruit, în schimb, asupra cauzelor Revoluției, încă un subiect controversat între cei dispuși să vadă în marele eveniment o necesitate istorică sau, în replică, un accident. D. I. Suchianu reflectase în acest sens în *Cuvîntul înainte* ce deschidea numărul despre Revoluție al *Vieții românești*, scriind că « Revoluția franceză, la drept vorbind, doar s-a terminat în 1789 » [69]. Idee îndrăzneață, desigur, dar în consens cu imaginea pe care avea s-o schițeze și N. Iorga în conferința sa, atît de sugestivă prin titlu, *Revoluția franceză înainte de Revoluție*, cu deosebirea că istoricul o dezvolta ca argument al tezei ce nega necesitatea Revoluției de vreme ce ea « era făurită pînă în luna lui septembrie 1789, începînd de foarte multă vreme și tot ce urmează de la 1789 înainte era exploatarea de partid a lucrului odată făcut » [70]. Eugen Ionescu era de altă părere: « Cine spune că revoluțiile n-au răspuns unor grave necesități istorice — scria el, vizînd o prejudecată curentă — că ar fi fost făcute de nu știu ce mafii; și că ar fi fost doar o înnebunire a lumii de către cîțiva oameni secreți și îndrăciți — e cu desăvîrșire stupid » [71].

Ca pretutindeni, perspectiva asupra evenimentului era marcată considerabil de ideologii și sentimente, de la cele de stînga la cele de dreapta, făcînd ca unii să pledeze pentru Robespierre, iar alții să suspine după Vechiul Regim [72]. Totuși, exceptînd răspunsurile destul de zeflemitoare, reproduse laconic de ancheta revistei *Azi* [73], în publicistica zilei nu s-au întrezărit opinii total negatoare. O notă discordantă față de impresia comună se distingea în *Porunca vremii*, într-un articol ce sublinia oroarea față de « sadicele figuri » și față de « aspectele monstruoase ale Revoluției ». Dar și în acest caz, autorul se vedea silit să admită că « la 1789 poporul francez și-a manifestat din plin virtuțile sale naționale, aspirațiile lui către libertate și dorința sa de independență » [74].

Privită de pe pozițiile creștinismului, Revoluția inspira o imagine și mai sceptică într-un articol din *Cultura creștină*. Ea îi apărea autorului asemenea unei fioroase cutii a Pandorei, izvorul nenorocirilor și al neliniștilor ce amenințau însăși existența civilizației. Îi reproșa — între altele — că idealurile ei de libertate, egalitate fraternitate — creștine în fond — au fost golite de orice conținut și transformate în « idoli abstracți și inumani » din care au rodit apoi « fatalul dezmăț al libertinajului moral și intelectual ». S-a spus că Revoluția a creat o epocă cu totul nouă? Dar în viața lumii nu există nicăieri salturi și istoria nu a cunoscut nicicînd ruperi totale cu trecutul. Cu atît mai mult, o judecată prea categorică despre Revoluție s-ar fi dovedit « o îndrăzneală absurdă », fiindcă un fenomen atît de complex nu putea să nu lase loc liber celor mai variate interpretări. Faptul în sine arăta astfel « însemnătatea hotărîtoare pe care a avut-o în determinarea destinului european ». Dar, în aprecierea sa, autorul acestor rînduri lăsa să se înțeleagă marile sale dileme. « Creștinul care privește valorile zbuciumului uman prin ocheanul veșniciei, (...) va vedea în drama pornită la 1789 o mare experiență, una din acelea pe care le încearcă mereu neastîmpărul omenesc. Îi va constata cu obiectivitate umbrele și luminile [75].

Aceeași imagine a Revoluției, ca « amestec de bine și rău, de valori spirituale și elemente demoniace » o întărea și Eugen Ionescu, convins că « rezultatele revoluțiilor au însemnat o permanentă cădere ». Asemenea lor, Revoluția franceză

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

s-a degradat din momentul în care a devenit regim, « adică statică, conservatoare, administrativă » [76].

Cît erau de îndreptățite asemenea obiecții?

Replicînd, fără a se angaja într-o polemică autentică, alții — precum Zaharia Stancu — au pus mai presus de faptele în sine ale Revoluției bilanțul ei, un bilanț ce se dovedea deosebit de important [77]. Dar bilanțul în cauză lăsa cel mai bine să se înțeleagă ideile ce cîntăreau mai greu în acel moment în analiza Revoluției. Nu întîmplător, problema omului și a demnității sale devenise atît de însemnată în prețuirea Revoluției într-un moment în care — după cum se observa atunci — regimurile « subjugă pe individ în folosul colectivității și tind să facă din națiune o masă omogenă, obligată să primească forma pe care i-o dă o cîrmuire necontrolabilă ». Să fie oare atare concepții « mai potrivite nevoilor moderne? » Cel care își punea întrebarea lăsa răspunsul în seama timpului, singurul capabil — credea el — să verifice « valoarea unor astfel de sisteme ». Admitea însă, în ceea ce privește Revoluția franceză, exagerarea accentului pus pe libertate, căci, după cum preciza mai departe « libertatea fără autoritate devine anarhie și duce astfel la propria ei dispariție »; de aici, convingerea că « adevărata garanție a libertăților este ordinea, dar ordinea liber consimțită; astfel ea riscă să degenereze într-o asuprire și într-o nouă Bastilie »[78]. Aceasta era și marea lecție pe care Revoluția franceză a oferit-o umanității și care nu înceta să fie actuală după 150 de ani de la izbucnirea sa. Dilemele pe care autorul acestor rînduri le supunea discuției nu erau, într-adevăr, de ocolit. La ele se referea și autorul unui articol din *Glasul Bucovinei*, convins de criza acută a individualismului prin care trecea omenirea în acele momente: « La toate răspîntiile se strigă că nu am mai avea nevoie de individualități, ci numai de colectivități. Mai *pretutindeni se preconizează* necesitatea de integrare pînă la dispariția individului în forme colective. Și marea Revoluție franceză, cît și toate consecințele ei istorice au dovedit timp de una sută cincizeci de ani că între individ și colectivitate numai un singur raport poate dăinui: *armonia*, adică maximum de libertate și egalitate legală a individului în cadrele societății și maximum de realizare umană a societății prin individ. Să medităm asupra acestui adevăr » [79].

Într-adevăr, multe spirite ale vremii au meditat în acest sens, între ele și D. I. Suchianu, convins că « sunt puține locuri pe lume care să merite atît de deplin onoarea unei comemorări festive ca această idee franceză a respectării omului — nu a supraomului din quatrocento, omniscient și omnicompetent, ci a omului pur și simplu, cu ale sale slăbiciuni și păcate ». Cu această remarcă, el îndrepta de altfel și meditația spre una din mutațiile produse de Revoluție prin crearea unui nou tip de om și individualism care au fost mai complexe, dar și mai confuze, marcînd « succesul complicării progresive a societății omenești » [80].

Eugen Ionescu dezvoltase o idee asemănătoare. El știa să discearnă mutația Revoluției franceze care, însemnînd căderea unor valori — a ideii de Dumnezeu mai ales — propunea, în schimb, « o înaltă idee despre om, demnitatea și libertatea lui, despre dragoste și dreptate, care aproape compensau căderea de pe celălalt plan »; dacă totuși, ca o « cruntă ironie », revoluțiile moderne au dus în final la o « depersonalizare » a ființei umane, anul revoluției de la 1789 se dovedea încă plin de valoare umană (democrație, răspundere, personalitate, libertate, naționalism), iar mîndria, curajul, noblețea și idealurile sale « erau magnifice », în contrast cu opera veacului XIX, cînd « democrația a devenit demagogie și burghezia capitalistă incomparabil mai odioasă decît nobilii din secolul XVIII » [81].

Prețuirea Revoluției din perspectiva operei ei umane era ilustrată și de Ion Biberi, încă unul dintre cei dispuși să admită că « tîlcul Revoluției este mai adînc,

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

mai dramatic, pentru că acest fapt nu exprimă numai un răspuns teoretic la problema condiției umane, ci pentru că oferă o formulare clară și definitivă a poziției individualității omenești în istorie și în viață » [83]. El analiza de fapt *Semnificația generală a Revoluției franceze* — cum se înțelegea chiar din titlul articolului său —, indicînd cîteva din conotațiile curente: o afirmare a demnității și libertății umane; « un îndreptar, un așezămînt de civilizație care depășește secolul și devine un ideal permanent »; « un termen de evoluție în istoria umanității »; în fine, « un mare stil de viață, punct de plecare pentru un nou ev istoric ».

O nouă condiție umană — aceasta părea a fi deviza asociată cel mai frecvent Revoluției franceze, indispensabil legată de problema drepturilor omului. Nu întîmplător, Édouard Herriot văzuse în Declarația drepturilor omului « actul de naștere oficial al Revoluției » [83], în vreme ce P. Bastid identifica Franța Revoluției cu Franța drepturilor omului [84]. Ideea a fost în consecință subliniată stăruitor și de presa română, iar revista *Azi* publica — gest simbolic — Declarația drepturilor omului și cetățeanului [85] ca *memento* al vechilor cuceriri revoluționare, pe care statele totalitariste le-au încălcat.

Democrația, alt ideal de seamă al generației de la 1939, a ocupat un loc nu mai puțin însemnat în reprezentarea Revoluției. « Toți cei ce iubesc democrația — scria în acest sens un autor — și cred hotărît în țelurile ei finale, se vor alătura sărbătoarei de la 14 iulie și pentru ceea ce Franța înseamnă în conștiința europeană ca păstrătoare a marilor tradiții democratice » [86].

În același fel a fost evocat idealul de libertate, « le bien suprême de tout homme digne de ce nom » — cum aprecia alt autor, pentru care « la fête de la France républicaine est surtout de la France de la liberté » [87].

Importanța Revoluției în această privință era inseparabil legată de impactul marilor ei idei și principii dincolo de hotarele Franței. La un asemenea aspect meditase D. I. Suchianu cu o lună înaintea sărbătorii de la 14 iulie. În chip ciudat, gîndurile sale pe această temă s-au născut tocmai cînd se afla la Berlin, la mormîntul Eroului Necunoscut — altă idee franceză — și ele l-au făcut să-și reprezinte ziua simbol a Revoluției drept « cel mai impresionant *Drang nach Osten* din cîte a cunoscut istoria, cu mult mai energic și mai eficace decît acel al lui Machedon, sau al Imperiului Roman », căci — preciza el — popoarele continentului « au primit de la Franța gustul de neatîrnare și au învățat — mai bine sau mai rău — să fie patrioți » [88]. Este imaginea asociată mereu Revoluției, capabilă să explice prestigiul de care ea s-a bucurat în acel iulie 1939. Zaharia Stancu atrăgea atenția asupra ei din aceeași perspectivă, convins că Revoluția « a rupt zăgazurile cari împiedecau mersul înainte al omenirii și a înrădăcinat în inima fiecărui om dorul de libertate » [89]. Cum a fost posibilă o asemenea putere de influență? « Miracolul francez » pe care se străduia să-l explice și Cezar Petrescu putea fi descifrat prin intermediul aceluiași eveniment, rezultat al eroismului colectiv al poporului. Ilustrarea sa nu se cuvine căutată — preciza el — pe cîmpurile de bătălii napoleoniene, nici la Verdun, ci în cămăruța întunecoasă din Rue Sevrandoni, unde, pe vremea Revoluției franceze, matematicianul și filosoful Condorcet, destinat execuției pe eșafod, înainte de a se otrăvi ca să-și cruțe gîtul de ghilotină, cu seninătatea cea mai desăvîrșită și mai optimistă scria ultimile file din generoasa-i *Esquisse d'un tableau historique de l'esprit humain*. Aceasta era în fond atitudinea eroică a francezului « de oricînd, de oriunde » [90] și ea a înnobilat omenirea. Cazul lui Camille Desmoulin încă era instructiv, slujind ca valoare de simbol pentru « la tragédie authentique vécue pour la France à une heure de sacrifice qui n'a pas été égalée dans l'histoire » [91]. Aceasta era *Franța « micilor eroisme »* pe care o evocase Cezar Petrescu. Publicistica românească a vremii a încercat nu numai să o evoce, ci și să o explice.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

« Revoluția a murit — scria Mircea Bârsan — dar au rămas ideile sale care sunt nemuritoare, veșnic prezente; la fiecare răspîntie a istoriei, la fiecare transformare a orînduielilor sociale, la fiecare împlinire a noului ideal de pace, justiție și prosperitate a umanității » [92].

O asemenea răspîntie a istoriei se anunțase la 1939. Într-o vreme cînd regimurile totalitare vizau tocmai negarea totală a valorilor create de Marea Revoluție, apelul la ele se vădea cu atît mai însemnat. Paradoxal era doar faptul — bine sesizat de N. I. Popa — că Revoluția se dovedea încolțită de propriile ei creații. « Marea mișcare de acum un secol și jumătate pare menită să reamintească ironic totalitariștilor de azi că sînt doar beneficiarii îndepărtați ai ideologiei de la 1789... Cine a trezit generos naționalitățile europene dacă nu spiritul Revoluției franceze? Și care sunt acum cei mai mari dușmani ai idealurilor liberale dacă nu beneficiarii secolului trecut, constituiți în nații, dar îmbrîncind ideea puterii lor peste alte popoare, în dispreţul oricărui respect pentru ființa națională? » [93].

Cîteva din judecățile emise atunci își păstrează astfel interesul prin felul în care au plasat analiza Revoluției într-un teritoriu mai problematic, depășind considerabil obișnuitele clișee, cele imprimate de istoriografie mai ales. Din această perspectivă, publicistica a înviorat considerabil critica și modul de reprezentare al marelui eveniment din istoria universală, actualizîndu-i — în circumstanțele momentului — prețioasa moștenire. Mai mult decît atît, a fost meritul presei de a înscrie și mai pregnant Revoluția în atenția publică, făcînd încă o dată conștiința colectivă să vibreze la ea mai înainte ca războiul să întrerupă cursul firesc al vieții.

NOTE

1. Alex. Anestin, « Dragostea de pace a popoarelor », în *Ordinea*, VIII, 1939, nr. 2176, 15 iulie, p. 3.
2. N. Iorga, « Adevărata civilizație » (conferință la radio, 9 iulie), în *Neamul românesc*, XXXIV, 1939, nr. 150, 12 iulie, p. 1.
3. Cf. *Ordinea*, VIII, 1939, nr. 2178, 15 iulie, p. 3.
4. *L'Indépendance roumaine*, nr. 19294, 16 iulie, 1939, p. 10.
5. *Ibidem*.
6. Livia Dandara, *România în vîltoarea anului* 1939, București, 1985, p. 6.
7. Gh. Constant, « Alte vremuri, alte moravuri », în *Neamul românesc*, XXXIV, 1939, nr. 142, 2 iulie, p. 1.
8. N. Iorga, « Definiția noii stări de lucruri din România », cuvînt în ședința Senatului, în rev. cit., nr. 141, 1 iulie, p. 2.
9. N. Iorga, « Frédéric II, roi de Prusse et l'influence française », în *RHSEE*, 1939, p. 201—250. Cf. *Annales de l'Université de Paris*, XIV, 1939, p. 389 și E. Ar. Zaharia, « Conferințele d-lui prof. N. Iorga la Sorbona », în *Suceava*, I, 1939, nr. 151, 8 iulie, p. 2, articol reprodus și în *Neamul românesc*, XXXIV, 1939, nr. 152, 8 iulie, p. 2.
10. Publicată în *Convorbiri literare* LXXII, 1939, p. 272—287.
11. Conferință intitulată « Ordinea burgheză în secolul XVIII și literatura sa » reluată la Iași, publicată apoi în *Însemnări ieșene*, IV, 1939, vol. XI, nr. 7, 1 iulie, p. 98—110.
12. N. I. P[opa], « 150 de ani de la Revoluția franceză », în *Însemnări ieșene*, IV, 1939, vol. XI, nr. 8, 1 august, p. 316.
13. Publicată în rev. *cit.*, V, 1940, nr. 6, și extras, 30 p.
14. Vezi *supra*, nota 11.
15. *Neamul românesc*, XXXIV, nr. 154, 16 iulie, p. 3; nr. 19293, 15 iulie, p. 4; *Semnalul*, II, 1939, nr. 427, 15 iulie, p. 5; *Suceava*, I, 1939, nr. 158, 16 iulie, p. 1; *Universul*, LVI, 1939, nr. 192, 16 iulie, p. 9.
16. *Timpul*, 1939, nr. 791, 16 iulie, p. 1.
17. *Opinia*, VIII, 1939, nr. 2178, 15 iulie, p. 3.
18. *Neamul românesc*, 1939, nr. 156, 19 iulie, p. 1, 2.
19. *Universul*, nr. 192, 16 iulie, p. 9.
20. *Rev. cit.*, nr. 190, 14 iulie, p. 2.
21. *L'Indépendance roumaine*, nr. 19293, 15 iulie, p. 1.
22. D. I. Suchianu, « Cuvînt înainte », în *Viața românească*, XXXI, 1939, nr. 7, iulie, p. 5.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

23. *România literară*, I, 1939, nr. 16, p. 2.
24. *Ibidem*, p. 1.
25. *Ordinea*, VIII, 1939, nr. 2176, 13 iulie, p. 1; *Semnalul*, II, 1939, nr. 426, 14 iulie, p. 2.
26. *Timpul*, nr. 791, 16 iulie, p. 7.
27. *Ordinea*, nr. cit., p. 1.
28. *Universul*, LVI, nr. 189, 13 iulie, p. 9; nr. 190, 14 iulie, p. 1.
29. *Timpul*, III, nr. 791, 16 iulie, p. 1; *Universul*, LVI, nr. 193, 17 iulie, p. 10; *L'Indépendance roumaine*, nr. 19294, 16 iulie, p. 1.
30. *Azi*, VII, nr. 19, 16 iulie, p. 2—3.
31. *Ordinea*, VIII, 1939, nr. 2178, 15 iulie, p. 3.

Un simbol, Arborele Federației revoluționare

32. *Azi*, nr. cit., p. 6.
33. *Viața românească*, 1939, iulie, p. 125—127.
34. *Însemnări ieșene*, IV, 1939, vol. XII, nr. 10, 1 octombrie, p. 88—99.
35. *Azi*, VII, 1939, nr. 19, 16 iulie, p. 3, 6.
36. *Rev. cit.*, p. 5.
37. Marius Bejan, « Les grandes journées de la Révolution française », în *Je sais tout de Bucarest*, I, 1939, nr. 3—4, 20 iulie, p. 2—3.
38. *Viața românească*, XXXI, 1939, nr. 8, august, p. 133—137.
39. Em. Cososchi, « Sărbătoarea națională a Franței », în *Glasul Bucovinei*, XXI, 1939, nr. 5670, 16 iulie, p. 5; G. Spina, « Revoluția franceză în lumina istoriei », în *Semnalul*, II, 1939, nr. 427, 15 iulie, p. 1; Sebastian Șerbescu, « 14 iulie 1789 », în rev. cit.; Mircea Bârsan, « Ideea Revoluției franceze », în *Iașul*, VIII, 1939, nr. 396, 16 iulie, p. 2 ș.a.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

40. Cf. *Viaţa românească*, 1939 iulie, p. 150—160, recenzii la cărţile lui E. Tarlé, *Napoléon*; A. Mathiez, *Autour de Robespierre*; R. Rolland, *Robespierre* şi J. Bainville, *Napoléon*, recenzii de D. Trosc, S.D. Ilie Constantinovschi, M. S[e]b[astian].
41. *Le Moment*, *Journal de Bucarest*, VII, 1939, nr. 1305, 10 iulie, p. 1—2.
42. *Curentul*, XII, 1939, nr. 4104, 16 iulie, p. 8.
43. Francisco Madrid, « 14 Juillet », în *Je sais tout de Bucarest*, I, 1939, nr. 3—4, p. 1.
44. *Azi*, VII, 1939, nr. 19, 16 iulie, p. 1.
45. *Ibidem*, p. 8.
46. *Universul*, LVI, 1939, nr. 191, 15 iulie, p. 1.
47. Mircea Bârsan, *art. cit.*
48. Mircea Grigoriu, « Sărbătoarea naţională a Franţei », în *Opinia*, XXXVI, 1939, nr. 9690, 15 iulie, p. 1.
49. *L'Indépendance roumaine*, nr. 19.293, 15 iulie, p. 1.
50. Cf. *Timpul*, nr. 791, 16 iulie, p. 11.
51. *Ieşul*, VIII, 1939, nr. 405, 27 iulie, p. 2.
52. *Semnalul*, II, 1939, nr. 426, 14 iulie, p. 1.
53. I. P. Prundeni, « Franţa eroică », în *Porunca vremii*, VIII, 1939, nr. 1400, 13 iulie, p. 1.
54. Ilie Constantinovschi, *loc. cit.*, p. 88.
55. Eugen Ionescu, « Scrisori din Paris de 14 Iulie », în *Viaţa românească*, XXXI, 1939, nr. 8, p. 133.
56. I. G. Spina, *loc. cit.*
57. *Ordinea*, VIII, 1939, nr. 2178, 15 iulie, p. 3.
58. *Le Moment*, VII, 1939, nr. 1318, 26 iulie, p. 1, 3: « Ce que fut le 14 Juillet 1939 ».
59. « 14 iulie », articol semnat cu iniţiala *T[impul]*, în *Timpul*, III, 1939, nr. 730, 15 iulie, p. 1.
60. Em. Cososchi, *loc. cit.*
61. *Universul*, LVI, 1939, nr. 191, 15 iulie, p. 1.
62. *Timpul*, III, nr. 730, 15 iulie, p. 1.
63. *Universul*, nr. 192, 16 iulie, p. 1.
64. Lascăr Sebastian, « După 150 de ani », în *Azi*, VII, 1939, nr. 19, 16 iulie, p. 1.
65. *Timpul*, III, nr. 731, 16 iulie, p. 7; *Universul*, LVI, nr. 192, 16 iulie, p. 9.
66. G. Ivaşcu, « 1789—1939 », în *Ieşul*, VIII, 1939, nr. 397, 17 iulie, p. 2.
67. N. I. Popa, « 150 de ani de la Revoluţia franceză », în *Însemnări ieşene*, IV, 1939, vol. XI, nr. 8, 1 august, p. 315.
68. *Curentul*, XII, 1939, nr. 4104, 16 iulie, p. 8.
69. *Viaţa românească*, 1939, nr. 7, iulie, p. 3.
70. N. Iorga, *Conferinţe şi prelegeri*, Bucureşti, 1943, p. 78.
71. *Viaţa românească*, 1939, nr. 8, august, p. 133.
72. Cf. I. P. Prundeni, *loc. cit.*
73. *Azi*, nr. cit., p. 6.
74. I. P. Prundeni, *loc. cit.*
75. « 150 de ani de la Revoluţia franceză », în *Cultura creştină*, XIX, 1939, nr. 7—8, p. 502—503. Articol semnat: « a ».
76. Eugen Ionescu, *loc. cit.*, p. 135.
77. *Azi*, *loc. cit.*, p. 1.
78. Sebastian Şerbescu, *loc. cit.*
79. Articol semnat cu iniţialele T.g.c. sub titlul « 1789—1939 », în *Glasul Bucovinei*, XXI, 1939, nr. 5669, 15 iulie, p. 5.
80. D. I. Suchianu, « Cuvînt înainte », în *Viaţa românească*, XXXI, 1939, nr. 7, iulie, p. 4—5.
81. Eugen Ionescu, *loc. cit.*
82. *Viaţa românească*, iulie, 1939, p. 126.
83. *România literară*, I, 1939, nr. 16, p. 2.
84. *Ordinea*, VIII, 1939, nr. 2176, 13 iulie, p. 1.
85. *Azi*, *nr. cit.*, p. 5.
86. Lascăr Sebastian, *loc. cit.*
87. B.H.L., « 14 Juillet », în *L'Indépendance roumaine*, LXIV, 1939, nr. 19 292, 14 iulie, p. 1.
88. D. I. Suchianu, « Actualităţi culturale europene », în *Revista Fundaţiilor Regale*, VI, 1939, nr. 7, 1 iulie, p. 202.
89. *Azi*, *loc. cit.*, p. 1.
90. Cezar Petrescu, « Franţa, ţara micilor eroisme », în *România literară*, I, 1939, nr. 16, p. 2.
91. Francisco Madrid, *loc. cit.*
92. Mircea Bârsan, *loc. cit.*
93. N. I. Popa, *loc. cit.*

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

VASILE GORDUZ,
Conversînd cu o pasăre, bronz

MARIAN ZIDARU,
Tabăra de la Măgura ▶

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

O ENIGMĂ ȘI UN MIRACOL ISTORIC
POPORUL ROMÂN

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

VALERIU RÂPEANU

Un text exemplar pentru afirmarea drepturilor naționale

Un destin precipitat către un tragic final, în pragul vîrstei de cincizeci de ani, a făcut ca Gheorghe I. Brătianu să nu-și desăvîrșească opera și să nu-și poată redacta memoriile, pentru care avea înclinări, — chiar dacă un singur titlu de carte poate să fie încadrat acestui gen[1]. Dar *mărturia, aducerea-aminte*, era inserată uneori în textele sale, și aceasta cu o remarcabilă discreție. Nici o urmă din orgoliul celui care vrea să releve cu orice preț natura excepțională a legăturilor sale sociale și politice. Mărturia reprezintă un document ce nu se află în arhivele cu atîta devoțiune și cu atît de strălucite roade cercetate[2] încă din anii formației sale. Ori de cîte ori se regăsesc în țesătura unui studiu, asemenea dezvăluiri memorialistice sînt de natură să aducă, pe lîngă toate argumentele disciplinei sale, și pe acela de *istorie trăită* și, mai ales, să contureze *istoria vieții așa cum a fost*, pe care nu totdeauna o poate cuprinde litera documentului. Mai amplu prezentate, ne-ar fi revelat, spuse chiar de el, motivațiile demersului său politic ce a stîrnit ani de-a rîndul atîtea neînțelegeri, a dus la atîtea interpretări eronate, răuvoitoare, la atîtea denaturări flagrante ale adevărului. Am fi văzut atunci că tot ceea ce a

---

[1] *File rupte din cartea războiului*, Editura Cultura Națională, 1934. Volumul se alcătuia imediat după consumarea evenimentelor, fragmente fiind publicate în *Neamul Românesc*, condus de N. Iorga. Reamintim că tot într-o publicație editată de N. Iorga, și anume *Revista istorică* (an II, nr. 3—6, mart.—iunie 1916, p. 54—79), Gheorghe I. Brătianu a debutat cu studiul: « O oaste moldovenească acum trei veacuri — încercări de studii istorice privitoare la vechile oștiri românești ». Cu privire la circumstanțele publicării acestui studiu, pe cînd Gheorghe I. Brătianu se afla în ultima clasă de liceu, vezi scrisoarea către N. Iorga din *Magazin istoric*, nr. 5 (194), mai 1983, p. 25—27. Despre *File rupte din cartea războiului* vezi recenzia lui Perpessicius (*Opere*, 12, Ed. Minerva, 1983, p. 426—427). După opinia criticului cartea aduce: « în bibliografia și la portretul omului de știință, așa cum el ni s-a conturat pînă astăzi, o linie și un ton pe care puțini l-ar fi bănuit. Socotite drept « păcate ale tinereților » de autorul lor chiar, ele sînt departe de a fi măcar niște păcate literare. Pînă într-atît emoția discretă de care sînt îmbibate aceste însemnări se comunică și alcătuiește o mărturie caldă a atmosferei acelor vremi de deznădejde și credință (...) Creionate pe filele de calendar ale cîtorva date memorabile, ele ajung, totuși, să dea o imagine puternică, și de stările de atunci și de starea sufletească a voluntarului, care le-a asistat ». Și după ce enumeră principalele direcții ale zilelor de luptă relevate de memorialist, criticul le apreciază drept: « tot atîtea ecouri autentice, cu atît mai impresionante, cu cît literatura din ele este abia simțită ». În concluzie, Perpessicius spune: « *File rupte din cartea războiului* îmbogățesc literatura noastră de război cu unul din cele mai prețioase documentare ». În *Istoria literaturii române*, G. Călinescu aprecia la rîndul său volumul lui Gheorghe Brătianu: « Interesante creionări ale atmosferei psihice din războiul pentru întregire ale unui ochi ce știe să surprindă dramaticul și să doseze rece umanitatea ».

[2] Vezi de exemplu, pe lîngă studiile publicate în periodice imediat după primul război mondial, *Actes des notaires génois de Péra et de Caffa de la fin du treizième siècle*, Bucarest, 1927 și *Recherches sur le commerce génois sur la Mer Noire au XIII-e siècle*, Paris, 1929. Bibliografia lucrărilor sale în Georges I. Bratianu: *La mer Noire*, München, 1969 (redactată de V. Laurent) și Gheorghe I. Brătianu, *Marea Neagră*, I—II, Ed. Meridiane, București, 1988, vol. II, p. 307—329 aparținînd lui V. Spinei.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

întreprins Gheorghe I. Brătianu stă sub semnul coerenței și al organicității, că *istoricul* a fost un *om de acțiune* iar *acțiunea omului* a fost vegheată de înțelepciunea și cumpătarea istoricului. A unui istoric care nu și-a conceput menirea doar în lumea arhivelor și a bibliotecilor — frecventate nu numai în prima tinerețe, rămînînd un sîrguincios cercetător al lor pînă cînd împrejurări vitrege l-au făcut să aibă acces numai la propria bibliotecă și, după aceea, să nu mai poată vedea litera nici unei cărți. A unui istoric vădind o adevărată aviditate a noutății, apropriindu-și, prin lecturi sistematice și la zi, direcțiile de afirmare ale istoriografiei mondiale. A unui istoric care — unind cercetarea necontenită a izvoarelor cu studierea și aplicarea metodelor moderne de investigație — și-a conceput *profesiunea* ca o *misiune*, îndeplinită cu strictețea omului de știință și cu ardoarea patriotului ce nu se poate retrage într-o olimpiană indiferență, cînd drepturile

VASILE GORDUZ, *Emblemă*, bronz

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ţării sînt nesocotite şi lezate. L-a avut drept model pe N. Iorga? Cei care ne-am ocupat pînă acum de viaţa şi opera lui Gheorghe I. Brătianu am pus în evidenţă numeroasele şi, pentru începuturile confratelui mai tînăr, *decisivele* acte de încurajare, ca şi interferenţele biografice, politice şi ştiinţifice de-a lungul a două decenii, cît numele lor s-au asociat şi, s-au despărţit, nu o dată în mod public. Dar, mai presus de toate aceste episoade care au marcat cele două existenţe de istorici şi oameni politici, se află legăturile esenţiale, profunde, care trec dincolo de o neînţelegere momentană, de o izbucnire temperamentală, de o rezervă conjuncturală. Pe cea dintîi am pus-o în lumină în studiul dedicat lui Gheorghe I. Brătianu în anul 1980, şi anume faptul că N. Iorga a avut o constantă şi nedezminţită preţuire pentru *omul de ştiinţă* Gheorghe I. Brătianu, ale cărui merite le-a evidenţiat nu numai în numeroasele sale dări de seamă asupra lucrărilor acestuia, dar şi în însemnările sale zilnice, cînd menţionează, de pildă, toate aprecierile de care acesta s-a bucurat la Congresele internaţionale unde au participat împreună. Aflat numai cu sine, desprins de contingentul confruntărilor cotidiene, N. Iorga exprima în aceste însemnări de seară adevărul adînc al sufletului său.

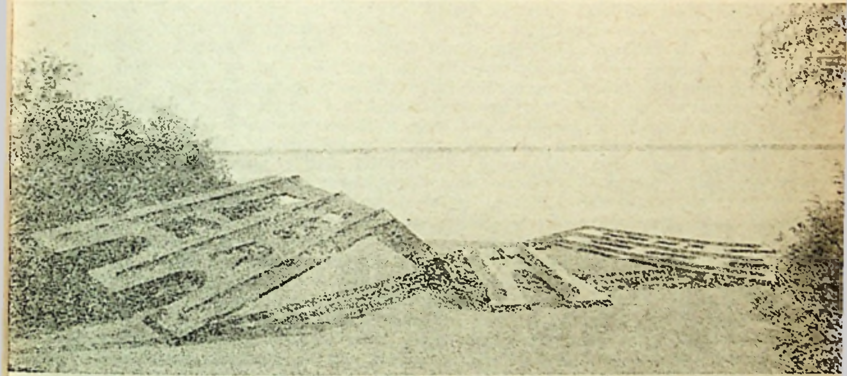
Pe cea de a doua am relevat-o de asemenea cînd, deschizînd studiul nostru despre Gheorghe I. Brătianu, am arătat că istoricul a făcut parte din generaţia care a receptat sufleteşte idealurile societăţii româneşti din primele două decenii ale secolului nostru, cînd unitatea naţională devenise nu numai stindard de luptă, ci însăşi raţiunea de a fi a poporului şi în consecinţă a intelectualităţii. Într-un text cu caracter mai degrabă comemorativ — primul articol care s-a publicat în ţara noastră după încetarea din viaţă a lui N. Iorga — Gheorghe I. Brătianu trasează imaginea anilor formaţiei sale, încadrînd demersul marelui savant în contextul moral pe care acesta l-a ilustrat. Spunea cu francheţe: « în zilele pe care le trăim, o singură latură a acţiunii lui Nicolae Iorga trebuie să fie pururi vie în amintirea noastră: lupta sa de decenii pentru afirmarea şi biruinţa idealului naţional.

Ar fi, desigur, o eroare şi o nedreptate să ni-l înfăţişăm izolat în manifestarea acestor revendicări. Născut acum şaptezeci de ani, el aparţine acelei generaţii de întregitori de hotare, urmaşi vrednici ai aceleia a întemeietorilor şi ctitorilor României moderne. Oameni de Stat, învăţaţi, scriitori, deasupra curentelor diverse de gîndire şi de păreri, i-a unit, din vîrsta copilăriei şi de pe băncile şcolii, o credinţă şi o voinţă: aceea de a aşeza neamul în marginile fireşti ale drepturilor şi ale năzuinţelor sale. Puteau fi desigur vederi deosebite în ce priveşte mijloacele şi momentul: unii se arătau stăpîniţi de misiunea României la porţile Răsăritului, alţii rîvneau să asigure mai întîi apărării sale viitoare, cetatea firească a munţilor. Dar nici unul nu aşeza vreun gînd de partid sau de facţiune deasupra naţiei, nici unul nu concepea datorie mai înaltă şi mai imperioasă decît lupta pentru dreptatea ei, ce va să vie (...) S-au adus pe urmă critici, mai mult sau mai puţin întemeiate, cu deosebire scrierilor istorice: s-a vorbit, mai ales de către vecinii noştri de la Apus şi de la miazăzi, de o deformare patriotică a ştiinţei şi gîndirii româneşti: aceasta a fost marea învinuire pe care au îndreptat-o împotriva lui Nicolae Iorga. S-a văzut însă de-abia acum, cu ce diabolică iscusinţă ştiuseră să întoarcă aceleaşi arme în folosul lor, şi, sub masca unei restabiliri a adevărului, să ducă, la rîndul lor o luptă totală şi totalitară împotriva unităţii româneşti » [1].

---

[1] Gheorghe I. Brătianu, « Nicolae Iorga », *Revista Fundaţiilor Regale*, anul VIII, 1 aprilie 1941, nr. 4, p. 3—5.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România



CONSTANTIN POPOVICI, Tabăra de sculptură Galaţi

Este, după opinia noastră, un text care are o dublă valoare: de mărturie, deoarece aceste rînduri sintetizează starea de spirit a societăţii româneşti din primele două decenii ale secolului, şi de profesiune de credinţă — deoarece *ideea naţională* a constituit permanenţa gîndirii sale. Afirmaţia noastră poate să pară hazardată — dat fiind locul eminent pe care Gheorghe Brătianu îl ocupă pe tărîmul studierii istoriei vieţii bizantine, recunoscut şi citat ca atare de *toţi* marii specialişti în materie. Dar acest gînditor modern, care vădea largi deschideri către universalitatea fenomenului istoric, avea totdeauna în vedere istoria ţării sale pe care o simţea şi o trăia sufleteşte, fără ca nici un moment această stare afectivă să-l facă să se abată de la rigorile impuse de adevărul faptelor.

Răspunsul pe care îl dă ziarului *Uj Magyarsàg*, care comentase lecţia de deschidere la cursul de istorie universală ţinută de Gheorghe I. Brătianu în ziua de 11 noiembrie 1940, la Universitatea din Bucureşti, vine să lumineze liniile de continuitate între magistru şi discipol. Recuzînd ziaristului ce-i comenta lecţia, competenţa de a compara metoda lui N. Iorga cu cea folosită de el, însuşi Gheorghe I. Brătianu avea să spună: « Dacă însă, după cum mi se pare, aluzia în ce priveşte pe prof. Iorga şi opera ce am de îndeplinit aici s-a făcut la acţiunea pentru deşteptarea şi menţinerea conştiinţei naţionale pe care prof. Iorga a avut-o altădată, înainte de 1916 şi în timpul războiului de întregire, atunci declar că primesc această comparaţie cu satisfacţie şi chiar cu mîndrie ». Această declaraţie publică, făcută în plină desfăşurare a teroarei legionare, cînd numele lui N. Iorga era ostracizat şi persoana lui supusă ameninţărilor care aveau să-i aducă peste cîteva zile moartea, este semnificativă pentru integritatea de caracter şi demnitatea dovedite fără compromisuri şi fără a ceda conjuncturii. Dacă în privinţa metodei, drumurile lui Gheorghe I. Brătianu n-au mai fost identice cu cele ale lui N. Iorga, modelul mentorului tinereţii a acţionat asupra sa chiar şi în anii deplinei maturităţi, pe o direcţie esenţială: acţiunea în lupta pentru afirmarea conştiinţei naţionale şi pentru apărarea drepturilor naţionale. Ceea ce atestă că *modelul N. Iorga* a cuprins

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

planuri mult mai largi, mult mai complexe și mult mai persistente decît metoda sa istoriografică — determinată de timp, de ambianța studiilor, de structurile intelectuale ale anilor formației. Apropierea dintre N. Iorga și Gheorghe I. Brătianu nu se rezumă la coincidențe biografice, la gesturi de o exemplară generozitate de-o parte și de juvenilă recunoștință de cealaltă parte, ci semnifică una din direcțiile esențiale ale spiritualității noastre: *acțiunea* în slujba idealurilor fundamentale ale poporului nostru. Cînd, în cel de al patrulea deceniu al secolului nostru, *politica* de revizuire a tratatelor următoare primului război mondial căuta să-și anexeze în acest scop *istoria*, interpretată și manipulată pînă la denaturarea adevărului, Gheorghe I. Brătianu a acționat ca un *om de știință* în adevăratul înțeles al cuvîntului[1]. Mai întîi pentru că el nu privea istoria, epocile ei, personalitățile și faptele acestora, ca fenomene trecute, închise, studiate în sine și pentru sine, ci văzute în conexiunile lor actuale. Aș spune că opera lui Gheorghe I. Brătianu — atît de mult apreciată în timpul alcătuirii ei, cît și postum, pentru extrema rigoare a cercetării, pentru impresionanta ei soliditate faptică, pentru strictețea investigației și logica strînsă a demonstrației reprezenta, în același timp, o meditație asupra contemporaneității, asupra acelor fapte pe care viața le aducea prin repetări ciclice concordanțe și metamorfoze. Ultimul capitol al cărții sale *Napoléon III et les nationalités*[2] se intitulează *Si Napoléon III*. . . și discută mai cu seamă modul în care « politica naționalităților s-a opus din nou, cu toată puterea, vechiului sistem de alianțe din 1917 ». Din această perspectivă privea Gheorghe I. Brătianu situația postbelică: « La ora cînd scriu aceste rînduri, tratatele sînt contestate și pacea ne pare din ce în ce mai precară. Germania, înflăcărată de mistica unui naționalism intransigent, pare să-și fi tăiat punțile părăsind conferințele de la Geneva și Societatea Națiunilor. Putem să ne întrebăm dacă Anglia, repliată asupra sa, sfîșiată de miile de dificultăți ale politicii sale mondiale, poate să aducă într-un conflict european altceva decît un sprijin moral ». Și, după ce înfățișează situația și poziția fiecărui stat în acele momente de tensiune, Gheorghe Brătianu afirmă ceea ce pentru el nu a reprezentat numai o atitudine de moment, ci o convingere net și consecvent exprimată: « Tratatele de la Versailles, Saint-Germain și Trianon au statornicit în Europa Centrală și de răsărit regimul principiului naționalităților. Pe această bază monarhii de mai multe ori seculare au fost divizate iar teritoriile lor împărțite între noile state care le-au succedat; aceste state, constituite în limitele recunoscute de tratate, reprezintă majorități naționale unite prin expresia liberă a voinței lor, imediat după armistițiu și prăbușirea imperiilor. În acest sens, și cîtă vreme ideea de națiune va dăinui în dreptul internațional și în opinia lumii, se poate spune și despre aceste tratate că « există pentru totdeauna ».

Dispozițiile economice, financiare, militare ale acestor instrumente diplomatice au fost deja și mai pot fi încă modificate în viitor. După cum, acolo unde experiența a dovedit că anumite dispoziții de detaliu nasc dificultăți prea grave pentru

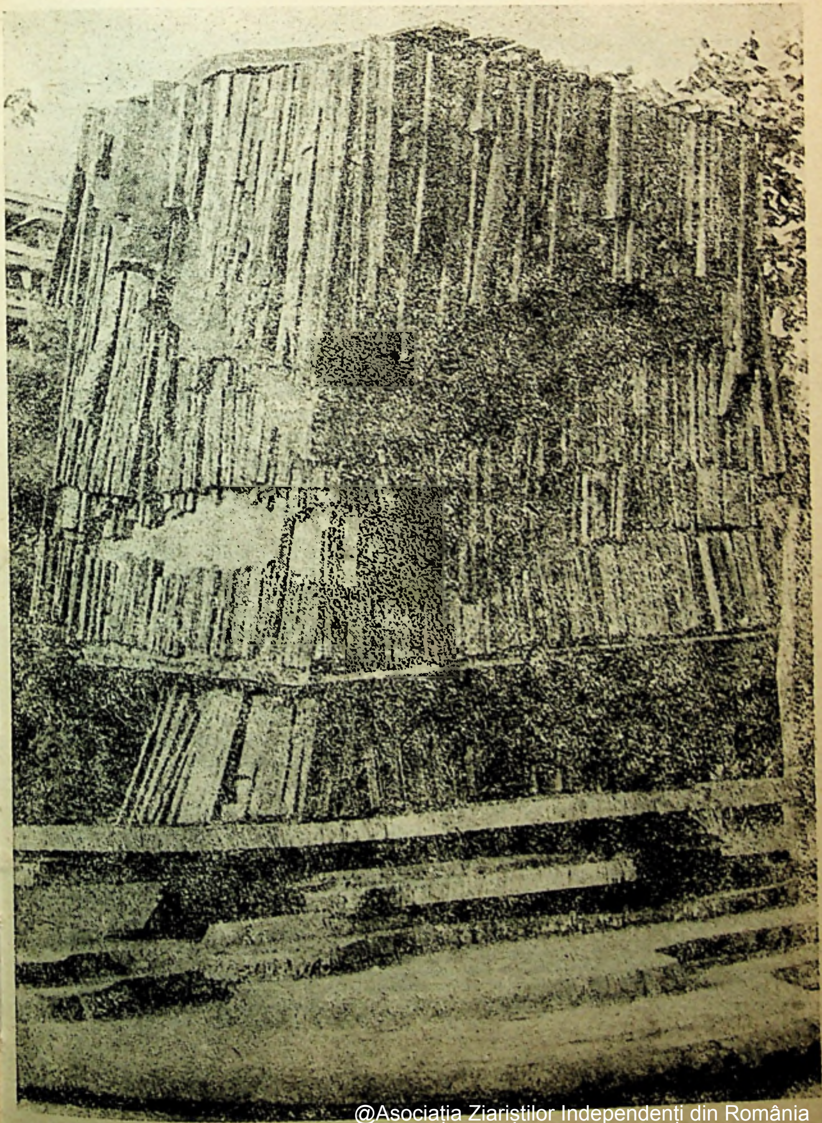
---

[1] Despre demersul său ca om politic în această perioadă a se vedea Mircea Mușat-Ion Ardeleanu: *România după Marea Unire*, vol. II, partea a II-a, noiembrie 1933 — septembrie 1940, București 1988. Pe baza unei elocvente documentații, se demonstrează caracterul profund patriotic al actelor omului politic, angajat pe plan extern în direcția căutării acelor soluții menite să confere garanții țării noastre. în apărarea integrității sale teritoriale.

[2] Bibliothèque d'histoire contemporaine, Paris — Librairie E Droz — București, Fundația pentru literatură și artă « Regele Carol II », 1934, 146 p. + cuprinsul.

ALEXANDRU MARCHIȘ, *Solid-fluid*

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



@Asociația Ziariștilor Independenți din România

a se ajunge la un acord paşnic şi durabil, se poate presupune că viitorul va corecta ceea ce este imperfect în opera Conferinţei de la Versailles, care, ca nici o faptă omenească de altfel, n-ar putea năzui la perfecţiunea absolută şi definitivă; chestiune de oportunitate şi de circumstanţă. Dar aceste modificări nu se pot concepe decît dacă rămîn conforme cu spiritul tratatelor, dacă ele respectă principiul naţionalităţilor căruia pacea i-a consfinţit victoria.

Încălcarea acestei reguli ar însemna zdruncinarea temeliilor noii Europe şi aruncarea lumii civilizate în haos. Numai forţa ar domni de-acum înainte şi n-ar mai cunoaşte alte legi decît acelea ale arbitrariului şi ale violenţei. N-ar fi numai ruina ordinei stabilite, ci şi sfîrşitul unei civilizaţii »[1]. Gheorghe I. Brătianu se dovedea un spirit lucid de nobilă ţinută. Faptul că necontenit a afirmat « principiul naţionalităţilor » ca principiu de bază al vieţii internaţionale, că a pledat şi a militat pe toate căile pentru respectarea tratatelor postbelice, iar, atunci cînd acestea au fost anulate, a demonstrat arbitrariul acestei proceduri, configurează imaginea unui istoric care nu a scris doar pagini despre trecutul omenirii şi al ţării sale, ci s-a angajat plenar, cu toată fiinţa, în apărarea şi afirmarea drepturilor ei. Dar a făcut-o cu înalta ţinută a unui istoric pentru care polemica înseamnă schimb de idei, răspuns cu argumente probante, demonstraţie condusă de înlănţuirea logică a faptelor. Chiar şi în conferinţe, articole, broşuri, studii publicate în vîltoarea evenimentelor, perspectiva *istoricului* Gheorghe I. Brătianu era dominantă, omul de ştiinţă fiind acela care conduce discuţia şi nu cedează nici unei tentaţii pamfletare.

Cînd maestrul studiilor sale în capitala Franţei, marele istoric Ferdinand Lot, a publicat *Les invasions barbares et le peuplement de l'Europe* ce cuprindea capitolul « Une énigme et un miracle historique: le peuple roumain », Gheorghe I. Brătianu tipăreşte în limba franceză *O enigmă şi un miracol istoric: poporul român*, (1937). În 1940, cartea cunoaşte o nouă ediţie care, aşa cum arată autorul, nu reprezintă « numai o versiune în limba noastră a textului francez », deoarece s-a adăugat « un capitol asupra datelor arheologice, care a apărut şi el deosebit într-o broşură în limba franceză, şi am modificat cu totul unele pasaje, punîndu-le, pe cît mi-a fost cu putinţă, la curent cu bibliografia mai recentă ». O nouă ediţie franceză urmează în 1942 care, deşi din pricina evenimentelor nu a putut cuprinde toate lucrările apărute între 1939—1941, menţionează unele din ele. Recent, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică a tipărit în limba franceză şi română această lucrare fundamentală a gîndirii româneşti[2]. E un eveniment ce se cuvine consemnat şi care, nu ne îndoim, va stîrni comentariile meritate în paginile presei noastre. În ceea ce ne priveşte, am vrea să încadrăm această carte

[1] Napoléon III et les nationalités, ed. cit., p. 132—134

[2] G. I. Brătianu: *O enigmă şi un miracol istoric: poporul român*, ediţie îngrijită, prefaţă, studiu şi note de Stelian Brezeanu, traducere de Marina Rădulescu, 211 p. + cuprinsul; G. I. Brătianu *Une énigme et un miracle historique: le peuple roumain*, édition soignée, préface, étude et notes par Stelian Brezeanu, 227 p.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

în contextul a ceea ce am numit, în paginile precedente, *acțiunea* lui Gheorghe I. Brătianu, *militantismul* său ireductibil, care, fără să se abată nici o clipă de la exigențele spiritului științific, a înțeles că *istoriografia* reprezintă, în sensul superior al cuvîntului, afirmarea unei idei, a unei atitudini, prezența în mijlocul marilor înfruntări internaționale [1]. O carte de polemică dar nu de pasiune, o carte în care se dă riposta unor interpretări eronate fără a aluneca vreodată pe treptele pamfletului, un model al dezbaterii științifice, al înfruntării intelectuale de idei; o carte care, deşi a fost, în intenția autorului ei, doar o dare de seamă, n-are nimic din servituțile unui text de conjunctură: o carte care, circumscriindu-se unui moment bine definit în timp, a căpătat dimensiunea morală și valoarea intelectuală a unui text clasic, — iată cum ar putea fi caracterizată *O enigmă și un miracol istoric: poporul român*. Pornea, frontal, de la cartea lui Ferdinand Lot, profesorul spre care, cum îi mărturisea lui N. Iorga într-o scrisoare din anii studenției, se îndreptau preferințele tînărului intelectual: « În schimb sînt foarte mulțumit de cursurile d(omnu)lui Lot, ale cărui lecții la Hautes-Etudes alcătuiesc o pregătire serioasă pentru cunoașterea instituțiilor medievale » (scrisoare datată 12.III.1920 Paris [2].) Discuția dusă « într-un spirit de obiectivitate științifică », se axa asupra capitolului care « privea originile poporului român, enigmă și minune istorică în dezvoltarea națiunilor ». În prefața cărții sale *Origines et formation de l'unité roumaine*, Gheorghe I. Brătianu se înscrie din nou în descendența lui Iorga, arătînd că « proiectul acestei cărți nu datează de ieri. Se inspiră din cartea publicată în limba română de Nicolae Iorga, în 1915, asupra *dezvoltării ideii de unitate politică a Românilor*, și din *Istoria unirii Românilor* a profesorului Lupaș, cartea românească cea mai recentă asupra acestui subiect ». Evocînd geneza lucrării sale, Gheorghe I. Brătianu arată că, paralel cu activitatea sa științifică, « a urmărit atent cursul evenimentelor » și a intervenit în calitate de parlamentar pentru a corecta ceea ce i se părea eronat în politica externă a României. Dar: « spre deosebire de diplomați și de juriști, care nu opuneau la asaltul adversarilor noștri decît litera tratatelor, pe jumătate șterse de noile realități, am încercat să opun necesitatea de a reveni la fondul problemei, de a prezenta din nou fundamentele invariabile ale

---

[1] De aceea cred că titlul pe care eminentul bizantinolog V. Laurent, prieten al istoricului şi care a adus substanțiale contribuții la cunoașterea vieții și operei lui Gheorghe I. Brătianu, îl dă uneia din secțiunile bibliografiei întocmită pentru ediția *Marea Neagră*, München, 1969 și anume *Articles et notices d'information et de propagande* (s.n.) nu este cel mai adecvat. Bineînțeles, unele din aceste texte, articole sau studii publicate în periodice răspundeau instantaneu unor evenimente, dar ele erau concepute din perspectiva istoricului, structura și ținuta lor nu corespundea în nici un fel unui text propagandistic, ci unei demonstrații științifice. De fapt, așa au și fost înțelese la timpul respectiv. Al. Iordan (*Convorbiri literare*, 2 februarie 1941, p. 254) consideră broșura *La Moldavie et ses frontières historiques*, apărută în 1940, « O carte de sinteză a istoriei Moldovei din cele mai vechi timpuri și pînă în zilele noastre, reliefînd momentele principale care marchează epocile de mărire și ciuntire ale hotarelor pămîntului moldovenesc, cu toate consecințele politice și sociale ce decurg din acele faze ».

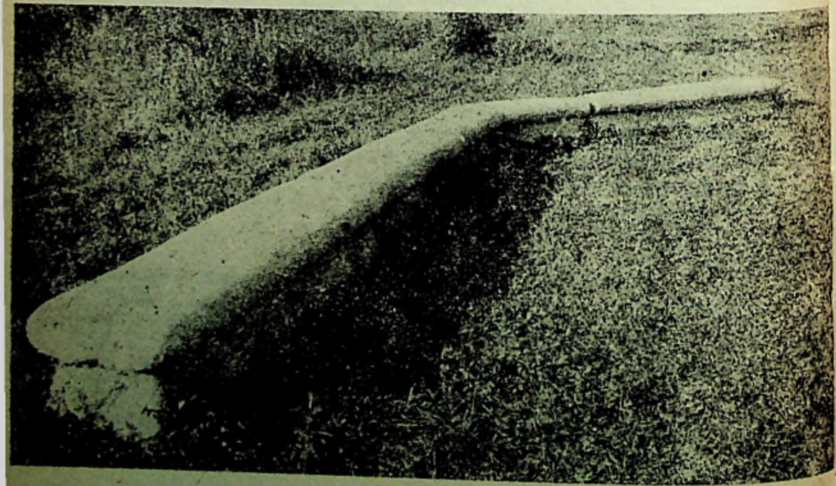
[2] apud Petre Țurlea *Gh. I. Brătianu către N. Iorga*, articol citat p. 27.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

dreptului nostru la unitate, drepturile sale permanente și argumentele de ordin etnic, lingvistic și istoric ».

Așa a și fost înțeleasă, încă de la prima apariție, *O enigmă și un miracol istoric*. Îmbrățișînd perspective fundamentale de viață românească, comentarea ei trecea dincolo de sfera disciplinei istorice, așezînd-o printre gesturile de valoare intelectuală exemplară. Cu aceste idei avea să-și încheie cronica publicată în *Adevărul* din 25 septembrie 1937 Șerban Cioculescu: « Cartea d-lui George I. Brătianu, prin informația la zi, prezintă opinia românească cea mai documentată, asupra chestiunii continuității noastre în Dacia Traiană. Vechea dezbatere, care a făcut obiectul istoriografiei noastre, de mai bine de o jumătate de veac încoace, este continuată de d-sa cu o competență și o autoritate desăvîrșită. Se poate spune cu drept cuvînt că filiera Xenopol, Onciul și Iorga și-a găsit în d. George Brătianu un urmaș vrednic. Prin urbanitatea desăvîrșită și dialectica strînsă a lucrării d-sale, D. George Brătianu ridică discuția la un nivel științific într-adevăr european. Cu ce am fi cîștigați, dacă ne-am lua armele din penoplia antiștiințifică a adversarilor noștri? D. George Brătianu ne-a dat prilejul și al unei superiorități etice asupra

NAPOLEON TIRON, Tabăra de sculptură « Scînteia »



@Asociația Ziariștilor Independenți din România

detractorilor neamului nostru, cîştigîndu-şi din partea noastră un adevărat titlu de recunoştinţă. »[1]

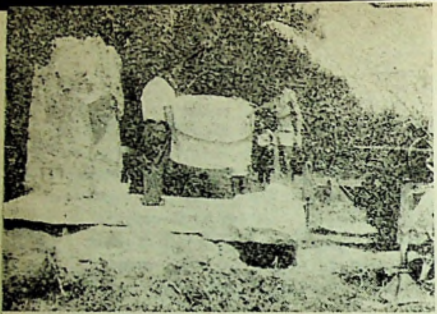
Dînd peremptoriu dovadă despre orizontul, cunoştinţele şi puterea de sinteză ale unuia din cei mai de seamă istorici ai ţării noastre — unul din cei mai cunoscuţi şi apreciaţi istorici români în context universal —, cartea lui Gheorghe I. Brătianu îşi începe o nouă călătorie către cititor. Să întîmpinăm retipărirea ei ca un act major de restituire a valorilor fundamentale ale gîndirii româneşti, ca un moment de afirmare calmă, senină, rostind cu nedezminţită fervoare spiritualitatea unui popor.

În momentul cînd revista intra sub tipar am primit volumul Confluenţe istoriografice româneşti şi europene: Gheorghe I. Brătianu, *coordonator Victor Spinei, Iaşi 1988. Tipărită cu prilejul împlinirii a 90 de ani de la naşterea istoricului, volumul cuprinde remarcabile studii, comunicări de documente şi pagini memorialistice. Apariţia lui reprezintă un eveniment al istoriografiei noastre contemporane.*

---

[1] Şerban Cioculescu, *Adevărul*, an 51, nr. 16 459 din 25 septembrie (sîmbătă), 1937

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



MIHAI BUCULEI

Comuniunea unui itinerar de sculptură

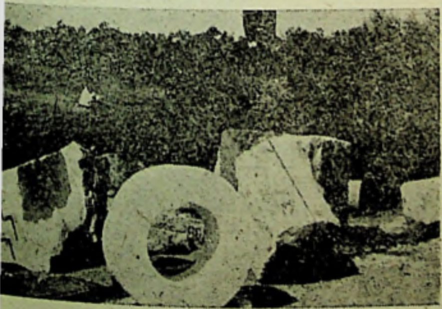
Ideea unui șantier individual de sculptură în aer liber mi s-a impus în urma experiențelor pe care le-am acumulat în simpozioanele din țară și străinătate; deprinsesem în acele locuri, desfășurînd arta ca exercițiu colectiv, nu numai marile avantaje morale pe care această practică le oferă, dar și unele neajunsuri de care creația, ca imagine generală, poate fi afectată acolo, — prin incoerență stilistică și arbitrare amplasări în spațiu. O sculptură concepută pentru exterior trebuie să se armonizeze firesc cu formele de relief și, mai mult, să se acorde cu duhul tainic al locului. A alcătui, a împlini un ansamblu sculptural în singurătate mi-a apărut drept șansa de a pune binomul natură-obiect de artă sub semnul fericit al unei decente valorizări, sfielnică și eficientă ca un respect reciproc; și sînt convins că opțiunea aceasta, care nu poate invoca hazardurile indiviziunii colective, obligă la o responsabilitate totală a faptei.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

BUTENI 1979—1989

Cu prilejul participării în 1979 la simpozionul de la Căsoaia, am vizitat Butenii, sat adunat de pe dealuri de Maria Tereza şi înghesuit în careuri ordonate pe şes, acolo unde, ca printr-o poartă a amintirilor, intrau odinioară în defileul Crişului drumurile străvechi ce legau încă din antichitate interesele lumii din afară, de minele de aur ale Transilvaniei. Pe aici au trecut care cu aur, care cu ciubere, care cu răniţi în primul şi al doilea război mondial. Unde sapi găseşti de la silex la schije de fontă, urmele omului cu oasele lui spre odihnă. Peste toate se înclină ierburi să mîngîie cicatricele pămîntului. Pe aici trec turme şi oameni.

Am cunoscut aceşti oameni cu prilejul primei mele vizite la Buteni, cînd se inaugura Muzeul etnografic al satului, în care sînt expuse obiecte din epoca pietrei, fierului, ceramică dacică, documente, costume şi unelte. Muzeul mai are o sală cu lucrări ale pictorilor amatori Simion Moţ, Veselina Clepea, şi ale profesionistului Petru Lucaci. Embleme ale unei munci de peste 100 de ani, documentar atestată, stau trofeele din ţară şi străinătate ale corului din Buteni. Muzeul a fost deschis în sunetele fanfarei, formată din ţăranii satului.



@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Atunci l-am întîlnit pe primarul Ion Motrea. După serbare, la trei kilometri de sat, în lunca Crişului cu ierburi pînă la genunchi, ne aştepta o masă lungă, albă. Într-o scurtă discuţie despre sculptură, primarul mi-a propus să fac ceva pentru sat. Am acceptat. În vara următoare pe malul Crişului mă aşteptau doi bolovani masivi. Le-am dat ocol cîteva zile, m-am plimbat pe dealuri şi acolo unde, între Şindioara şi muntele Măgura, trece Crişul, — mimat în şerpuire de şoseaua naţională —, în poiana Groşilor, deschisă către soare, mi-am ales locul. Expunîndu-i primarului Motrea ideea de a ridica aici un ansamblu de şapte lucrări, mi-a răspuns: « Nu-mi imaginam să fiţi atît de generos ! » De atunci în fiecare vară m-a aşteptat, cu toate pregătirile trebuitoare.

Ansamblul pe care îl compun la Buteni va cuprinde, aşadar, şapte lucrări, rostuite în largul unei poieni, între cline şi linii de orizont ce se prăbuşesc în adîncul Crişului Alb. Caut ca ideea care le reuneşte, încărcată de sensurile istorice ale locului, să se manifeste fără emfază, dînd libertate formelor să-şi desfăşure limbajul mut în dialogul cu natura. Mai urmăresc aici mersul soarelui şi trecerea luminii din spaţiul existent în cel imaginar. Am ajuns acum la cea de a cincea lucrare — « Fîntîna » —, pe care sper să o termin în vara acestui an.

Oamenii satului, în felul lor, spornic şi simplu, mă ajută cînd este nevoie, cu conştiinţa că acolo se face un lucru important. Cu aceeaşi încredere mă sprijină Comitetul de Cultură din Arad, care, prin vicepreşedintele Horia Truţă, participă activ la efortul depus la Buteni. Cînd va fi gata şi a şaptea lucrare, voi dărui satului şi judeţului întregul ansamblu. Pînă atunci poiana Groşilor rămîne un şantier în care lespedea de piatră îşi pregăteşte harnic logodna liniştită cu priveliştea.

Fereastră către dorul Iancului, piatră, Buteni 1980 ▶

◀ MIHAI BUCULEI, Şantier Buteni 1979—1989

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Alb de lespezi urcînd liniştit şi ferm pe clina înaltă a dealurilor; alb de veştminte ţărăneşti, plimbîndu-se nestînjenit, ca într-o kermessă neaşteptat severă: un vernisaj în aer liber, la Buteni, ai cărui beneficiari au trudit alături de artist ori i-au stat prielnic în preajmă.

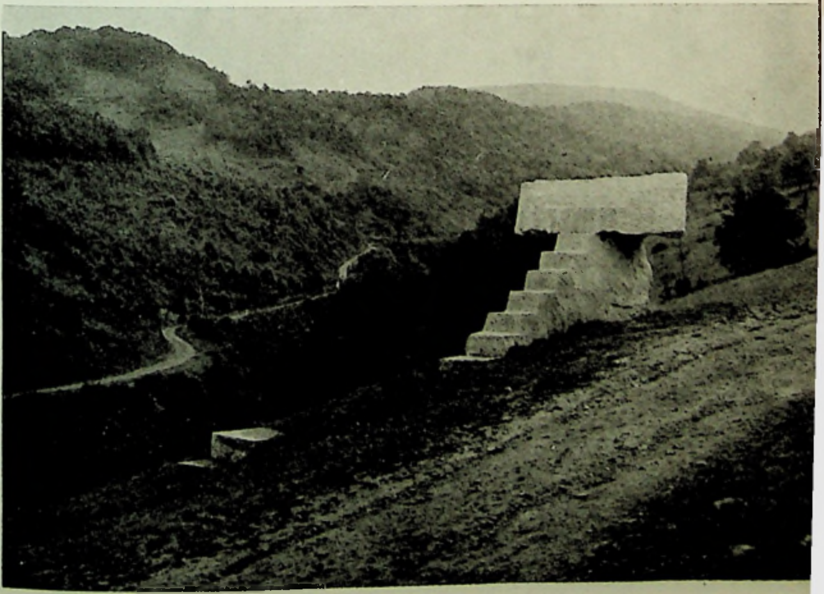
Deambularea lor, fără crispare, reflectă mai mult decît firescul vieţii; imediatul se aşterne după rînduieli procesionale, aşa cum unele din aceste

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

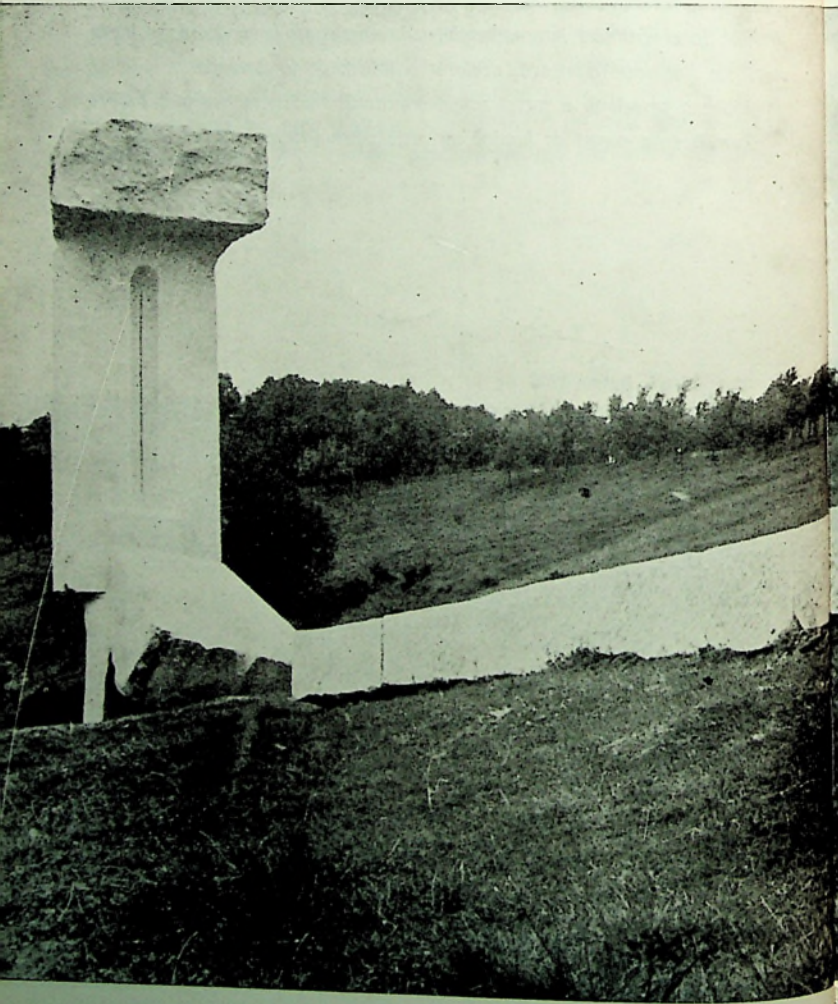
plăsmuiri, de Mihai Buculei, ridicate în sihăstria poienilor, au figurat mai înainte în confruntări internaţionale, sub semnul grav, bunăoară, al întrecerii de inspiraţie dantescă, declarat patetică, de la Ravenna.

Liniştea priveliştii e totuşi tainic orientată: Fereastra *dreaptă, subţire străpunsă de o dungă de lumină, priveşte către Ţebea.*

Sanctuar, piatră, Buteni 1983

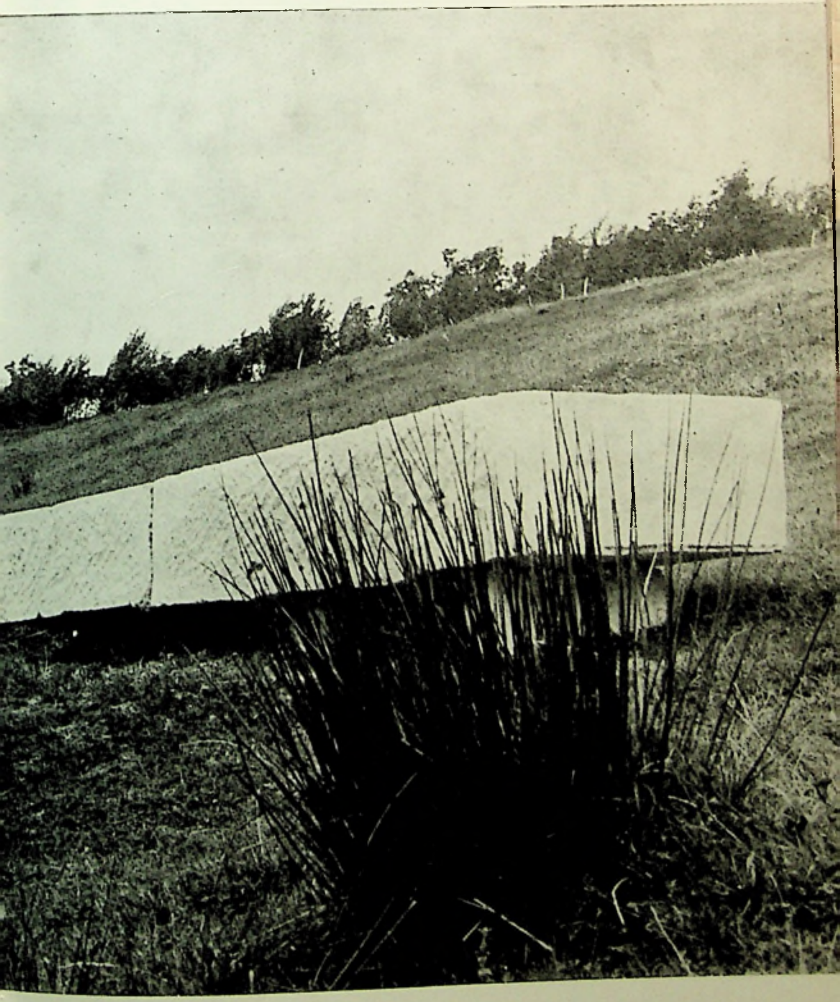


@Asociația Ziariștilor Independenți din România



PIATRĂ ŞI SUFLET ANONIM

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



ÎN MUNŢII APUSENI

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Vernisaj 1980, Buteni

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Nu se poate despărți cultura superioară creatoare de cultura poporului

DIMITRIE GUSTI

Nuntă. Jocul steagului cu nașa, Drăguș, Țara Oltului

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

SOCIOLOGIE ȘI ETNOGRAFIE ROMÂNEASCĂ

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

CIVILIZAȚIE SĂTEASCĂ

ERNEST BERNEA

Nunta în Țara Oltului

Studiul de față este rezultatul unor cercetări de teren întreprinse între anii 1929—1935. Prima redactare a fost făcută în anul 1936, iar forma definitivă, așa cum se prezintă azi, este rezultatul unei revizuiri făcute după o trecere de mulți ani și anume în 1963.

Inițial (1929) cercetarea a fost întreprinsă sub auspiciile Institutului de cercetări sociale, pe acea vreme condus de prof. Dimitrie Gusti. În anii următori (pînă în 1935) am continuat singur cercetarea pe teren o dată cu alte manifestări (magico-religioase, estetice, tehnice) pe întreg ținutul Țării Oltului.

În subtitlul lucrării am specificat că e vorba de o încercare de « sociologie românească », expresie intrată în uz la data cînd lucrarea a fost făcută. Astăzi aș spune de sociologie și etnografie românească deodată, aceste două puncte de vedere presupunîndu-se în realitatea concretă și completîndu-se în explicația științifică.

Interesul pentru astfel de lucrări l-am păstrat, pe de o parte, pentru că ne punea în fața unor forme de viață umană, iar pe de alta, a unor forme de viață românească, și anume, creațiuni ale poporului nostru așa cum s-au cristalizat de-a lungul istoriei sale.

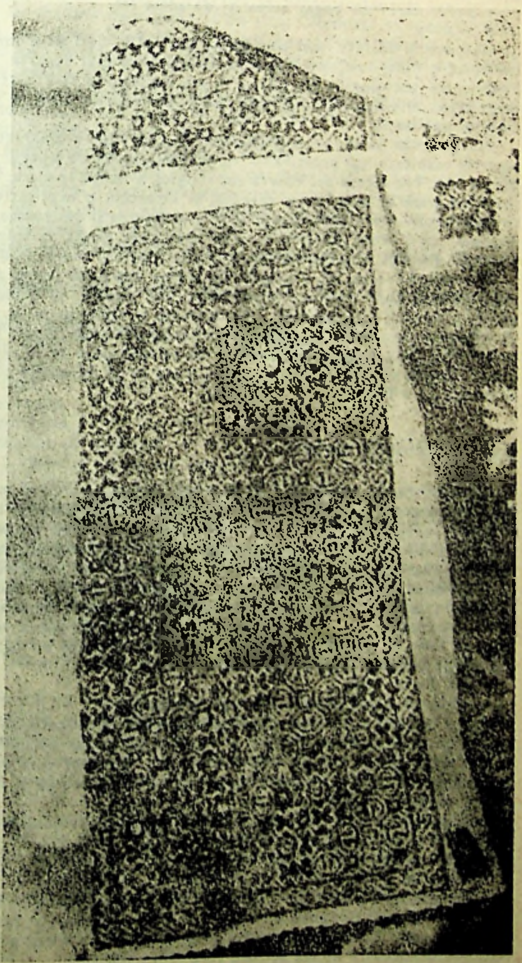
Interesul este produs nu numai prin izul lor vechi sau prin pitoresc, ci și prin contribuția lor științifică.

Într-o lucrare mai veche atrăgeam atenția istoricilor noștri asupra însemnătății acestor cercetări și fapte pentru limpezirea unor probleme în suspensie din viața poporului român. Metoda etnografică ignorată atîta timp ar putea aduce științei istoriei bogate contribuții. Documentul etnografic este mai sigur decît cel scris prin autenticitatea sa, iar cînd e vorba de vremuri mai îndepărtate, cînd documentul scris lipsește cu desăvîrșire, el poate fi singurul document.

Mitologia românească și o seamă de datine, unele frecvente pînă la banalitate și altele mai rare, păstrează în ele multe din secretele istoriei patriei și poporului nostru. Unele dintre ele, cum sînt ceremoniile silvice și agrare sau cele în legătură cu păstoritul, ne pun în observația directă date ce pot depăși cu un mileniu și poate mai mult înaintea erei noastre. Satul românesc arhaic, așa cum se mai

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ŞI ORDINE SPIRITUALĂ



Mînecă de ie, la nuntă, Ţara Oltului

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

găsea în Vrancea, Gorj, Haţeg (pădurenii), Maramureş la data cercetărilor noastre, ne-a putut dărui un bogat material de acest fel.

(. . .)

Cercetarea de faţă, mai ales în partea întîia, deşi pare mai mult o expunere de fapte, o descriere, urmăreşte să meargă ceva mai departe, adică la explicaţie. Problemele sociologice îşi găsesc şi ele dezlegarea fără a trece la abstracţiuni; descrierea, cînd este făcută în adîncime şi pe locurile unde se leagă faptele, poate duce la explicaţie.

Nu încercăm să explicăm problemele în mod liber şi abstract, ci facem aceasta — sigur cu rezultate mai pozitive — tot prin înfăţişarea de fapte şi a legăturilor fireşti dintre ele. Nu facem aci teoria sociologică a nunţii pentru că prezentăm o lucrare pe bază de observaţie directă, ci încercăm o explicaţie a faptelor ce apar ca manifestări ale vieţii satului prin prezentarea şi descrierea altor fapte, uneori ascunse, care intră în structura şi condiţiile ce fac ca fenomenul să fie aşa, şi nu altfel. Faptele le prezentăm în unitatea nunţii şi nunta în aceea a satului.

Procedînd în acest fel, sîntem feriţi de a ne angaja să facem afirmaţii cu caracter prea general care nu-şi au poate locul aci, despre un fenomen ca nunta, care, pe cît e de obişnuit, pe atît e de complet şi necunoscut. În acelaşi timp evităm să rămînem la simpla şi inexpresiva înregistrare de fapte, la empirie. Acestea, oricît de corect ar fi înregistrate, dacă nu sînt puse în starea de a vorbi despre ele şi despre ceva de dincolo de ele, care le dă existenţa şi semnificaţia, nu au calitatea de a fi ştiinţifice.

Reconstituirea nunţii

Chemarea la nuntă se face în două rînduri. Mirele şi mireasa merg sîmbătă de dimineaţa de fac chemarea feciorilor şi fetelor. Mirele îi cheamă şi pe feciorii miresei; la fel mireasa, pe fetele din partea mirelui. Din partea naşului şi socrilor merg sîmbătă seara. Această chemare se face după anumite reguli şi forme tipice. Pentru a ilustra mai bine, redăm aceast moment în formă directă.

Sîmbătă dimineaţa, feciorii mirelui, gătiţi în haine de sărbătoare şi cu vîstră la pălărie, vin la mire acasă. Cînd intră pe poartă, fac urări de bine gazdelor. Sînt întîmpinaţi de mire şi de socri şi poftiţi în odaia cea mare. Aci feciorii stau pe laiţe şi povestesc o vreme, apoi cinstesc cîte un pahar de rachiu, închinîndu-l în numele mirelui cu obişnuita formulă:

— *Să fie cu noroc!*

— *Doamne ajută!* răspund mirele şi socrii.

După această cinstire povestesc împreună pînă ce vine soacra cu o pleoscă cu vin şi o dă mirelui. Mirele şi feciorii săi îşi iau pălăriile şi pornesc prin sat să facă chemarea de nuntă a celorlalţi feciori, aşa după cum au fost aleşi de vineri seara de către mire şi mireasă. Merg din poartă-n poartă şi fac chemarea. Mirele, întinzînd pleosca cu vin, spune:

— *Domnule, vă rog dacă sînteţi bun să poftiţi pe desearǎ la noi.*

Cel invitat ia pleosca şi cinsteşte:

— *Bine aţi venit pe la noi şi să trăiţi!*

— *Doamne ajută!*

Cu douăzeci-treizeci de ani în urmă chemarea se făcea cu lăutari. Mergeau prin sat cîntînd şi cînd ajungeau la răscruci de drum cinsteau şi făceau joc. Se prindeau adevărate petreceri, la care luau parte şi cei care treceau pe acolo întîmplător. Astăzi chemarea la nuntă se face fără lăutari şi joc.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

După ce termină chemările, mirele cu feciorii se întorc din nou acasă și ospătează în odaia cea mare, în semn de răsplată feciorilor pentru osteneala lor. Mirele stă în capul mesei, iar feciorii de-o parte și de alta. Cîteodată se așază la masă și cei din casă, care dau ajutor la nuntă. În timpul mesei povestesc și fac glume. De la masă se ridică întîi mirele, apoi ceilalți. Cînd se ridică, feciorii se închină și mulțumesc pentru ospătare.

În același timp cînd feciorii s-adună la mire, fetele miresei s-adună și ele. Vin îmbrăcate în haine de sărbătoare și poartă în mîini *cîrpe*. Merg în sat cu mireasa și fac chemarea celorlalte fete la nuntă. Mireasa spune:

— *Faceți bine de osteniți și treceți deseară pe la noi.*

După chemare se întorc acasă și fac masă. Se petrece la fel ca la mire.

Sîmbătă seara, după ce nașul și socrii au întocmit lista celor care trebuie chemați la nuntă, trimit un om sau doi în sat și îi cheamă. Formula care se întrebuințează de astă dată e deosebită de aceea a mirilor. Ei cheamă astfel:

— *De la socru-mare, de la socru mic și de la domnul nun vă chemăm să luați parte mîine la ospăț.*

În alte părți (Arpașul-de-Jos) trimisul nașului face chemarea cu următoarele cuvinte:

Vă poftește domnul nun
Mîine la ospăț;
Un ceas, două,
pîn' la nouă,
La mese întinse
Cu pahare pline,
Că foarte bine vă va părea,
Lingura și furculița să nu mai stea.

Punerea vîstrei. Al doilea moment al nunții în Țara Oltului este punerea vîstrei. La acest obicei nu iau parte decît feciori și fete; aceasta pentru că însuși tîlcul obiceiului o cere. Atît timp cît durează nunta, mirele este considerat ca avînd o treaptă deosebită față de ceilalți feciori, este închipuit ca « domn mare ». Așa se explică faptul că feciorii, chiar dacă sînt apropiați prin legături de rudenie sau prietenie, în adunare se adresează cu formula « domnule mire ». Același lucru, după cum vom vedea, se întîmplă și cu mireasa.

Semnul prin care mirele se distinge de ceilalți este *vîstra*.

« Vîstra e cinstea mirelui; prin ea se însemnează el că e mire, după ea îl caută lumea. »

Punerea vîstrei înainte de cununie și tot grupul de acte ce se fac cu acest prilej are însă înțelesul că mirele își părăsește ceata de feciori în care a trăit pînă acum pentru a trece în rîndul celor « așezați », adică al gospodarilor. Punerea vîstrei însemnează această despărțire, înțelesul acestui act de aci se desprinde; dar, totodată, este și semnul noii legături pe care omul o face prin cununie, cînd calitatea sa se schimbă cu adevărat.

« Vîstra se face că s-o dus vremea fecioriei. Ea vine așa ca o sărbătoare, că s-o gătat și că mirele trebuie să-și ia gîndul de la feciori. Vîstra arată trecerea de la un rînd de oameni — feciorii — la altul, la ăi însurați. Mai nainte, mai un an purta omul vîstra în lume. Era ca un semn de mulțămire ».

« Vîstra se pune așa, că feciorul face legămînt. Să fie mirele pentru mireasă, nu pentru feciori ».

Ca o mărturie a acestei afirmații în legătură cu înțelesul pe care îl dăm punerii vîstrei și mesei feciorilor sînt înseși versurile rituale pe care le spune întîiul

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

fecior al mirelui cînd îi prezintă pălăria împodobită. Masa pe care o dă mirele feciorilor vine ca o cinstire din partea lui, acum, cînd a venit « vremea despărţirii ».

Vîstra se pune sîmbătă seara la mireasă acasă. Feciorii şi fetele, care au fost chemaţi de dimineaţă, se adună la mire şi la mireasă; se adună în odaia cea mare. La amîndouă casele această odaie este gătită anume pentru nuntă. La icoane şi tablouri atîrnă *chindiauă* lungi, iar pe nişte prăjini prinse de grindă sînt întinse de jur împrejur *cîrpe* şi şervete în motive şi în culori locale. Vin apoi blidarele încărcate cu căni şi străchini. Pereţii sînt încinşi cu *păritare*.

La mire, după ce s-au adunat mai mulţi feciori, soacra aduce lucrurile necesare pentru facerea steagului. Steagul mirelui este făcut de unul din cei care se pricep la astfel de lucrări, şi anume, este făcut dintr-un băţ mai mare şi două mai subţiri puse cruce la un capăt, trei bete, din care una e împletită în cele trei culori naţionale, două cîrpe de păr anume făcute, din cele în care se aduc plocoanele, cinci galoane, patru la colţuri şi unul în vîrf, *săschiu* verde prins în *cornuri*.

Cînd steagul este gata, mirele îl ia şi-l aşază într-un colţ al odăii, unde rămîne pînă a doua zi. Se pune apoi masa. Feciorii mănîncă împreună cu mirele, în cîntecele de masă ale lăutarilor.

După masă, mirele ia o ploscă cu vin şi, împreună cu toţi feciorii adunaţi, merg pentru punerea vîstrei la mireasă acasă, unde sînt aşteptaţi de către mireasă şi fetele ei. Feciorii merg în rînduri şi mustră:

Sara bună, mîndra mea,
Mă duc, nu mai pot şedea,
Că m-aşteaptă măicuţa.
Sara bună, nu de tot,
Dimineaţa iar mă-ntoc.

La mireasă sînt primiţi de socrii-mici, cu care cinstesc şi apoi intră în casă. Feciorii se aşază la masă: mirele stă în capul mesei, iar feciorii de-o parte şi de alta, după importanţa lor pe lîngă mire. Fetele stau în picioare alături; fac schimb de vorbe şi glume cu feciorii. Mireasa cu una din fetele ei — obişnuit o verişoară — stă mai mult în celar. De aci ea urmăreşte unde îşi pune mirele pălăria.

Cinci-şase feciori îşi iau pălăriile de pe cap şi le ametescă; unii le mai pun în cui, alţii le lasă deoparte. Mireasa vine, însoţită de verişoară, cu o sticlă cu vin în mînă; închină cu mirele şi după aceea zice:

— *Uite de ce am venit la dumneavoastră: să ne daţi o ţîră pălăria lu'domnu mire să o împodobim frumos.*

Atunci toţi feciorii iau pălăriile, le pun pe masă şi le amestecă; unul spune, întinzînd la întîmplare o pălărie:

— *Na, uite, luaţi !*

— *Nu asta, nu-mi trebuie,* spune verişoara miresei.

— *Daţi-o pe asta,* spune mireasa, arătînd pălăria mirelui.

— *Asta face bani mulţi.*

— *Păi, cît o face, atîţi bani dăm . . .*

Feciorii dau pălăria, şi mireasa se duce în celar, unde îi coase vîstra, care e făcută din flori artificiale, beteală şi o pană de păun. O coase obişnuit în partea stîngă a pălăriei. Se întoarce apoi cu pălăria şi cu sticla de vin în mînă. Mireasa se repede să pună pălăria pe cap mirelui, iar mirele nu se lasă şi spune:

— *Na, uite mi-aţi găurit pălăria şi aţi rîs de ea. Nu-i a mea, aduceţi-mi pălăria.*

Un fecior — rudă sau prieten al mirelui — se ridică, ia pălăria mirelui şi spune

— Domnule mire,
Să iei pălăria, că nu-i găurită
Că-i frumos împodobită,

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

Cu floare frumoasă
De la cinstita ta mireasă.
Că ieri dimineaţă cînd te-ai sculat,
Cu rouă de pe flori te-ai spălat
Şi lui Dumnezeu te-ai rugat
Şi ai spus maicei tale cu dor
Că nu vrei să mai rămîi fecior
Şi că de (numele miresii) *ţi-e dor.*
Şi doamna mireasă a făcut tot la fel,
O spus că din dulcele ăsta
Nu vrea să mai rămîie fată,
Şi vrea după (numele mirelui) *măritată.*

După aceasta mirele ia pălăria şi o pune pe cap; apoi cinstesc şi strigă laolaltă de trei ori, *Vivat, trăiască !*

După ce au strigat, femeile aduc mîncarea pe masă; unul din feciori se scoală şi spune;

Cinstiţi meseni,
Şi voi cu toţi feciori,
Fetiţe şi coconaşi,
Luaţi şi mîncaţi,
Şi bine vă ospătaţi,
Că nu-s numai un soi de mîncări,
Ci sute, nesocotite,
Toate pentru dumneavoastră gătite.
C-o făcut sucăcioaiele
Nişte tălmagi,
Tot cu boii să-i tragi.
Nişte plăcinte
Cît teleaga *dinainte,*
Cînd înghiţi,
Începi să sughiţi,
Şi nişte ciorbă
Că de mînci multă
Te umflă în burtă.
Faceţi un pîntec cît o torbă
Şi vă duceţi după sobă,
Şi staţi cu greierii de vorbă.
Iar cuţite, furculiţe de veţi fi avînd
Om înhăma o iapă la căruţă,
Şi-om trimite-o în tîrg la Orăştii,
C-acolo este un eleşteu,
De-acolo am cumpărat şi eu.

Luarea miresei. La mireasă, cînd se aude mirele venind, fetele încetează jocul şi se uită pe fereastră. Femeile ies la uşă. Căruţa mirelui se opreşte în poartă şi mustră:

Măi bădiţă, pentru tine
M-a bătut maica pe mine.
De m-ar fi bătut de mult
Pînă nu te-am cunoscut;
Acuma de m-or tot bate,
Numai moartea ne desparte.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Fetele se dau la/o parte și mireasa privește prin *pinten* la fereastră.

« Se uită mireasa pîn pinten — colacu aista mare — să-l vadă cum e, cu voie bună sau ba. De-i supărat, nu e bine, zice c-o va bate; de rîde, atunci o să fie căsnicie bună și cu multă veselie ».

Mireasa dă pintenul soacrei mici și fuge de se ascunde în celar.

Mirele intră în curte urmat de feciori. Cineva din partea miresei, « de vrea să-i mai ție de poveste », îi întreabă ce caută. Atunci unul dintre feciori spune:

Noi am venit la dumneavoastră
Nu pe porunca noastră,
Ci sîntem cu domnu mire în frunte,
Vînători de munte
Că am umblat
Și am cutreierat
Pămîntul, dealuri cu văile,
Munții cu florile
Și am urmărit o căprioară,
Unii ziceau că e căprioară
Și viitoarea mirelui soțioară,

În așteptarea mirilor, Drăguș, Țara Oltului

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Şi toate semnele ni s-au ascuns,
Şi căprioara aicea la dumneavoastră s-a adus,
Şi nu ştim unde o aţi ascuns.
Să o lăsaţi să iasă puţin pînă afară,
Să o vedem o ţirişoară.

Cei din partea miresei întrebă iar:

Da' cine sînteţi şi ce căutaţi,
Şi la noi în curte de ce vă băgaţi
De ne supăraţi ?

Feciorul răspunde:

Ce gîndiţi dumneavoastră,
Că sîntem ţigani de şatră,
Să stăm la voi în baltă ?
Sau muţi de la oi,
Să stăm la voi în gunoi ?
Sîntem vînători renumiţi,
De multă lume iubiţi,
Cu căpitanul nostru în frunte,
Sîntem patru sute
Cu pistoale înarmate,
Nu cu gurile căscate.

Acest obicei este aproape dispărut. Astăzi, mirele şi feciorii sînt întîmpinaţi mai simplu, cu cuvintele de bun venit. Soacra-mică îi dă mirelui pintenul şi-i leagă o cîrpă neagră la umăr. Mirele, împreună cu naşii şi feciorii, intră în odaia cea mare, unde cer cu toţii mireasa. Naşii, urmaţi de feciori, întreabă:

— *Am venit la dumneavoastră să ne daţi o mireasă frumoasă şi gătită bine;*
După cum va fi împodobită,
Aşa va fi răsplătită.

La uşa celarului stă femeia care a gătit mireasa sau o rudă de-a ei. Feciorii încearcă să pătrundă în celar; femeia nu le dă voie. Apoi continuă vorba:

— *Hai, daţi-ne odată fata, că n-o să prăpădim vreme multă aşa; daţi-ne mireasa a frumoasă.*

— *Ei, hai că v-o dăm*, răspunde femeia de la uşă, scoţînd din celar o copilă.

— *Nu, vrem una mai mare, că asta-i micuţă şi nu se potriveşte cu domnu mire.*

În acest moment iese mireasa plîngînd din celar. Femeia care a păzit-o se adresează naşilor;

— *Primiţi această mireasă şi s-o îngrijiţi bine dumneavoastră, cum am îngrijit-o şi noi aici.*

Naşii dau să plece cu mireasa.

— *Staţi, că nu v-o dau, că mireasa noastră-i scumpă. Cît ne daţi pe ea ?*

— *Domnule nun, plătiţi-o bine, că mireasa-i frumoasă.*

Naşul scoate o monedă şi o pune în mîna femeii care a gătit-o şi păzit-o. După această scenă, mirele ridică fachelul miresei cu mîna şi-l atinge uşor de frunte.

« Asta-i un semn că el o vrut; să nu tăgăduiască că n-a fost făcut după voia lui. Asta se face şi cînd îi pune *pomeselnicu* de-o face *boreasă* ».

Fetele şi feciorii cinstesc vin din sticlă şi cîntă cîntecul miresei. Lăutarii cîntă cu ei:

Ia-ţi, mireasă, ziua bună
De la tată, de la mumă,
De la fraţi, de la surori,
De la grădina cu flori.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

În acest timp mireasa iese în curte și leagă o cîrpă neagră și un colac la căpăstrul calului.

« E un semn de cinstire că i-o adus mirele, și-i va purta lada de zestre; e un dar pentru omul cu calu ».

Mireasa intră din nou în celar și își bagă în sîn boabe de porumb, de grîu, sămînță de cînepă, lînă, păr de porc și de drugană. În sîn mai ia cîteodată și două ouă fierte.

« Înainte de cununie mireasa ia în sîn din toate *boanele*, să aibă rod bun în casă. Mai ia și păr de la ghite, să prăsească bine. La sfîrșit, pune și două ouă de le mănîncă cu mirele, cînd se-ntorc de la cununie; asta pentru-mpreunarea lor ».

Jocul. După masă și punerea darurilor se face joc. Jocul acesta de la sfîrșitul nunții e interesant, căci în desfășurarea lui cuprinde o seamă de fapte sociale de încheiere a nunții, ceea ce îl face să constituie — spre deosebire de celelalte jocuri de pînă acum — un moment aparte în nunta drăgușană și cea din Țara Oltului. Jocul feciorilor și povestea steagului, schimbarea costumului de mireasă și jocul miresei cu mirele (pentru întîia dată), jocul socrilor și al bătrînilor sînt actele importante care constituie acest moment.

Sensul integral al jocului de la sfîrșitul nunții este că această mare ceremonie nu are nici frumusețe, nici caracter dacă nu se face joc. Jocul la nuntă este ceva esențial.

« Să face joc mare la nuntă, să petreacă oamenii cu bucurie; fără o țîr' de joc, ar fi ca la mort, ar fi nunta fără sfîrșit. Cum să plece oamenii așa? ! »

În primul moment după masă feciorii iau steagul din casă și vin de cer voie nașului la joc. Spun povestea steagului. Urează nașilor și mirilor și cer steagul. Li-l dă, și la urare nașul îi cinstește cu bani. Spun povestea steagului ca s-arate care-i mai isteț. O spun și de frumusețe.

« Cînd cu steagu, feciorii spun o poveste, și nașu îi tot întreabă. Așa-i obiceiu, să tot cioplesc și fac haznă mare oamenilor ».

Unul din feciori ia steagul din casă și, înconjurat de ceilalți feciori ai mirelui, merg la nun. Feciorul cu steagul ia și o sticlă de vin. El spune nunului:

— Bună ziua, domnule nun,
Să fie într-un ceas bun,
Și doamna nună
Cu voie bună.
Azi vă cunosc pe însemnare
Că sînteți nun mare;
Că de n-ați fi,
Nu v-ați fuduli.
— Da' cine sînteți dumneavoastră
De ne luați seama noastră?
— Noi sîntem vînători renumiți,
De toată lumea iubiți.
Cu domnul mire în frunte,
Sîntem vreo două-trei sute,
Și dacă ne socotiți
Că sîntem poteră de hoți,
Avem o hîrtie
Cu scrisoare latinească,
De la jupîn mire căpătată;
Aduceți un cărturar s-o citească.
Să nu fie cu sprîncenele sure,
Să ne ție aici pînă poimîne,

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Sau cu barba zburlită,
Să rămîie cartea necitită.
Aduceţi-ne un bătrîn,
Deodată cu ursu,
Minten să ne dea răspunsu.
Că nu sîntem ţigani de şatră,
Să stăm la dumneavoastră-n baltă,
Şi nici ciobani de la oi,
Ca să stăm la dumneavoastră-n gunoi.

Naşul ridică şi el sticla cu vin, răspunde feciorului, şi, la sfîrşit, cinsteşte lovind sticlele la gît. După aceasta le slobozeşte steagul. La buna învoire a nunului feciorii îi spun vorbe de laudă:

Să trăiţi, doamnă nună,
Să fiţi mereu cu voie bună !
Cum aţi ajuns la cununat,
S-ajungeţi şi la botezat,
Că v-aţi luat o finişoară
Foarte bărbăcioară,
Seceră-ntr-o zi de vară
Doi snopi de secară. . .
Iar la grîu
Se duce mai tîrziu,
Că grîul rourat
Nu se lasă treierat.

După aceasta, feciorii şi fetele sînt slobozi la joc. Dacă feciorul cu steagul mai vrea să-l ţină pe naş de vorbă şi să cinstească cu el, spune şi următoarele versuri:

Uite, domnule nun,
Te-aş ruga, dacă eşti bun,
Să ne guşti vinul de-i bun.
Din vinul nostru de-i gusta,
Pe loc ţi-o veni a juca.
Cînd bei un pahar,
Îţi pare cam amar;
Iar cînd bei două,
Atîta e de tare,
Că şi căciula din cap îţi sare.
Că noi am sta şi-am ura,
Da' stau fetele satului
La marginea gardului,
Cu bete-ncinse, late,
Şi aşteaptă jucate.
Stau coplii pe gunoi,
Cu mucli ţuroi,
Şi babele
Îşi frîng labele,
Scapără pe loc după o zi de joc;
Aduceţi un coş cu poame uscate
Să astupăm ăle guri căscate.

Naşul dă răspunsul şi ciocneşte sticlele; ăl de-i mai iute îi fură sticla celuilalt, că trebuie să o schimbe. Apoi spun:

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Te rog, domnule nun,
Dacă eşti bun,
Să bagi mîna pînă-n cot,
Să scoţi un zlot,
Să-i punem la sticlă dop.

Naşul scoate şi dă banii. Feciorul, de nu e mulţumit, mai cere. Cele dintîi două jocuri sînt numai ale feciorilor şi fetelor. Se cheamă că se face jocul steagului. Unii feciori mustră:

Ţine, Doamne, mirasa,
Să-şi podobească casa;
Ţine, Doamne, mirele
Să-şi lucre moşiile.

Alţii răspund:

Scurtă, Doamne, zilele
Să mă culc cu mirele;
Lungeşte, Doamne, viaţa,
Să mă culc cu mireasa.
Miresucă ca asta,
Doamne, n-am putut vedea.
Poartă şurţ cu floricele,
Are vorbe frumuşele.
Asta-i nunta lăudată
Că-i cu domni amestecată.

În jocul al treilea intră mireasa pentru întîia oară: joacă cu feciorul care poartă steagul. După alte cîteva jocuri ale miresei cu feciorul, vine şi mirele. În acest moment feciorii mustră:

Dragile mele nepoate,
Nu vă pot lua pe toate;
Faceţi bine aşteptaţi,
Vă mai ia şi aştilalţi.
Ciudă li-e, ciuda le mînce,
Văd cu ochii, n-au ce zîce;
Ciudă li-e, ciuda le calce,
Văd cu ochii, n-au ce face.

Această mustrătură « să spune cînd mirele s-a-ndrăgit cu una şi ia p-alta ».

După masă, mireasa joacă abia la al treilea joc. Înainte, mergea mireasa de se făcea nevastă — schimba costumul de mireasă — ş-apoi venea iar la joc. După asta, juca mireasa cu mirele pentru întîia oară.

« Asta a fost cînd se păstra regula. Acu ţine toată ziua mireasa îmbrăcată. Mirele joacă cu ea fără să schimbe costumu ».

De fiece nou joc, steagul trece la alt fecior, după voia mirelui. Îl poartă obişnuit cei mai în vîrstă.

După jocul feciorilor şi al mirelui, mai în seară, se face jocul bătrînilor. Atunci merg socrii. Soacra-mare şi cea mică îşi iau darurile primite la masă şi intră în joc. Feciorii mustră:

Dar-ar Dumnezeu noroc,
C-a venit asta-n loc.
Şi mi-o mişcă şi mi-o saltă,
Lele chicioare de salcă.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Vornicei, Drăguș, Țara Oltului

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Jocul bătrînilor, Drăguș, Țara Oltului

◀ Fete în costum vechi, Drăguș, Țara Oltului

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Soacrele joacă cu un bărbat în vîrstă dintre rude. În vremea jocului acestuia o sucăcioaie merge în casă de ia plosca sau ițele și le pune de gîtul soacrei-mari. Mireasa sare și i le ia, ca « semn că-i ridică povara din casă ».

Și, astfel, jocul continuă pînă-n seară, cînd cei din casă, împreună cu mirele, mireasa și nașii, fac din nou masă la socrul-mic. Feciorii și fetele se duc pe la casele lor.

În prima săptămînă după nuntă sînt o seamă de fapte care, deși au un caracter mai mult de petrecere, nu sînt mai puțin legate de orînduiala nunții. Acestea sînt ospețele ce se fac între nași, socri și miri.

Obiecte rituale. În afara condiției de timp și spațiu în care se desfășoară, nunta mai are o seamă de obiecte fără de care nu se poate realiza, obiecte cu ajutorul cărora se săvîrșesc actele de nuntă religioasă și magică, de aceea le-am calificat rituale. Ele însele sînt tot un fel de condiții ale săvîrșirii ceremoniei nunții.

Nu vorbim aici despre obiectele rituale ce aparțin bisericii și prin care se produce cununia; acestea au un caracter oficial, și nu ne interesează din punctul nostru de vedere. Alte obiecte ne interesează, acelea care intră în datina nunții și servesc drept instrument împlinirii acestor obiceiuri, prin care se împlinește căsătoria.

Pe cele mai însemnate le descriem în alcătuirea lor materială și în semnificația lor spirituală.

Vîstra mirelui este o floare artificială de tîrg, un mănunchi făcut din: pene de păun; beteală; fire de mătase împletite.

Cu această floare artificială este împodobită pălăria mirelui sîmbătă seara; este cusută de către mireasă, ajutată de fetele ei. Se face un ritual deosebit și petrecere, așa cum am arătat în reconstituire.

Vîstra este semnul fecioriei și al calității pe care o are pentru ultima oară tînărul mire; e ultima oară cînd are dreptul să o mai poarte, pentru că prin nuntă el părăsește ceata de feciori și trece în rîndul gospodarilor, al oamenilor cu familie. De aceea « punerea vîstrei » se face fără bătrîni, numai între feciori și fete; e o datină legată de viața lor.

Steagul mirelui este o dublă cruce, care, împodobită cu obiectele obișnuite, are o formă pentagonală (în cinci colțuri): are aceeași formă cu buzduganul de la « ciaca preotului », numai că este altfel împodobit.

Steagul mirelui este confecționat sîmbătă seara la mire acasă de către un om anume angajat, priceput în astfel de lucrări.

« Sînt puțini oameni de să pricep; vezi că trebuie bine tocmit că să face mirele de rușine. Trebuie să aibă steag frumos, că asta-i mîndria lui. »

Steagul este un semn, este un simbol al stării excepționale prin care feciorul trece în timpul nunții. De obicei, îl poartă vătaful de feciori sau cel mai bun prieten al mirelui. Că steagul are o însemnătate deosebită arată și faptele care decurg de aci: nu poate fi dat feciorilor decît de către naș, ca o împuternicire a lor pe lîngă mire, iar jocul mare de la sfîrșitul nunții (după masă) se deschide cu steagul jucat de miri și nași.

« Mirele e domn mare; e așa ca un fiu de împărat. Steagul e semnul și cinstea lui. »

Această deosebită calitate a steagului face să crească și interesul feciorilor care nu fac parte din grupul mirelui de a lua ei steagul (să-l fure) și să-l facă de rușine pe vătaf.

Îmbrăcămintea miresei face parte tot din obiectele rituale. În timpul nunții mireasa poartă trei costume: de sîmbătă dimineața pînă duminică dimineață

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Sucăcioaie, Drăguș, Țara Oltului

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

poartă costumul de fată, de duminică dimineața pînă duminică seara pe cel de mireasă, iar apoi, către sfîrșit, pe cel de « boreasă ».

Între acestea, costumul de mireasă este cel mai semnificativ, pentru că el face trecerea de la starea de feciorie la aceea de nevastă și prin el se săvîrșesc propriu-zis cununia și nunta; acest costum simbolizează calitatea miresei și trecerea ei dintr-o stare în alta.

În satul Drăguș și pe întreaga Țară a Oltului costumul de mireasă este acela din Săliște-Sibiu; din costum de uz zilnic în regiunea lui, aci el devine ritual. Acest fapt însă este de dată recentă.

Acest costum este întocmit din: ie albă cu flori și rîuri negre; două oprege negre (stofă) cu dantele tot negre împrejur și îndeosebi la poale; laiber (ilic) negru de catifea.

În afară de costum mai sînt podoabele capului: cunună cu flori de lămîiță; fachelgiulgiu (voal) fin, alb; beteală împletită uneori ca niște cozi ce cad pe piept; năframă — « năfrămuță », adică o batistă lucrată cu modele geometrice colorate, țesută la război.

O concepție și o viziune

În rîndurile ce urmează înfățișăm direct, în grai propriu, gîndul și atitudinea bătrînei *Maria Gh. Rogozea*, țărancă analfabetă în vîrstă de 76 ani din Drăguș-Făgăraș, în legătură cu fenomenul nunții. Prezentarea este alcătuită din patru părți, și anume: unul ca introducere despre căsătorie și nuntă în general și alte trei privind părțile importante din care este alcătuită însăși ceremonia nunții.

1. « Eu cîți domni am întîlnit, tot singuri și rătăciți i-am văzut. Cît îs frumoși și tineri trăiesc ca floarea-n pustie; cînd ajung de nu mai sînt vrednici, atunci cată să se-mpreune, să se căsătorească.

Nu ! Asta nu e lucru bun. Uite și pomu rodește cît rodește, da' tot îi vine și lui sfîrșitul. Îi poți face în tot feliu, dar nu mai capeți nimic. Iată, e vremea secerișului; de nu ești harnic cînd trebuie, se scutură boanele, și nimic nu poți face peste asta.

Tot lucru e *la vremea lui !*

Dv. aveți un păcat mare: nu sînteți la rînd cu lumea, că nu vă însurați. Iacă, sînt oameni sărmani și betegi și se însoară. Da dv., bogați și tineri, voinici, stați așa. Asta e păcat mare; degeaba ai învățătură, că n-ai rost. Umblă mintea ca o suveică, da' degeaba; nu înțelege ce trebuie să înțeleagă.

Umblați în lume, da' umblați pustii. Mi-a spus un domn că el nu are vreme să se însoare, că el lucră pentru țară. Lucri pentru țară, pentru oricine, lucri pentru cine vrei, și pentru dumneata nimic? Auzi? Asta eu n-o-nțeleg cum vine. Lucră de vreo două părți pentru țară și una pentru familia d-tale. Numai așa văd cum îi face ceva și pentru țară. El nu-i în stare să-și țină nevastă, și vrea să lucre pentru țară!

Ți-o sta capu, nu ți-o sta, da' să ai muiere. Domn mare poți să fii, da' cu casă-ntreagă. Altfeliu, te tot zdrobești, și tot jumătate om rămîi.

Poți lua fată săracă; n-ai grije de asta: bogat e Al-de-Sus și-ți dă. Nu ai să te zdrobești din asta. Omul care-i om face din nimic ceva. Omul care e harnic are de toate și îi crește mereu cuprinsu. Omu care să lasă după lume să lasă lumea de el.

Averea-i bună, da' mai bună-i muierea harnică; cu ea vine bogăția. Una s-o știi de la mine cînd te-nsori:

Să-ți iei albină,
Să nu-ți iei găină !

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Şi să mai iei sama încă la un lucru, să iei sama bine să fie de neam bun, să fie cinstită. Nu cînd d-ta ăi pleca după treburi, incoace-încolo, ea să-ţi facă slaba. Am văzut eu d-astea:

Te mînă cu oile,
Ea-şi face nevoile...

Omul are legea lui; el trebuie să să-nsoare, că, uite, tot omul trebuie să aibe copii, numai ăl de nu-i de sămînţă... poate să n-aibă. De e dat omului şi-i lăsat însă să aibă copii, îi bun de sămînţă, nu-i la treaba lui de nu-şi ia nevastă: e păcat. Unde să duce rodu lui? Uite floarea, uite pomul, uite vita cum rodeşte la rostu ei! Dar tu, omule, nu eşti din lumea asta? Dacă toate n-ar rodi, s-ar nimici lumea.

De ţi-e dat să faci copii, să-i faci, că de nu calci alături; poţi da un sărindar, şi tot nu te plăteşti. Aiasta e aşa un păcat ca şi cînd îl omori.

Aşa o fost rînduit ca omu să nu stea nelegiuit. Cînd vrei să faci casă, caţi să faci şi nuntă; altfeliu, te ţii în păcat. Nunta trebuie s-o faci, că doar ai minte şi suflet; nu eşti ca fiinţele negrăitoare. Ştii că nunta-i pomenită şi-n cărţi; la toate neamurile şi în toate vremurile.

Faci nuntă să fii în rînd cu lumea; să fie casa ta casă şi masa ta masă. Aşa eşti de cinste, şi oamenii cată la tine. Toate sînt cu rînduială; altfeliu, ce-ar mai fi? De nu face nuntă, e om de rîs, şi care-i de rîs june rămîne de rîs toată viaţa.

Omu-i făcut să se ţie de omenie!

Cînd faci nuntă, eşti om cu vază că faci bună rînduială. Te duci la popă, te-arăţi la primar, te-arăţi la tot satul. Nu faci p-ascuns, ca ăia, noaptea, şi-aşa te cinsteşte lumea. Nunta, care-i om o face cum trebuie; face ospăţ şi coraj să se-mpreune cu bine. Ştie că la nuntă oamenii cinstesc şi urează. Dacă eşti de cinste cînd te-nsori, îţi porţi numele bucuros toată viaţa. Nunta omului de frunte rămîne sămn c-o fost de frunte. Numai ţiganii fac nuntă proastă.

2. Ştii, la nuntă s-adună oamenii, rudele şi vecinii, de să bucură laolaltă pentru tineri. Trebuie să-i chemi pe toţi, să faci cinste; aşa te cinstesc şi ei.

Nechemat nu poate veni. Ăl de vine nechemat îi prost. Ce e asta? Nici la pomană nu vine nechemat, da' la nuntă? De-l chemi, eşti om rînduit, şi-ţi aduce plocon drept mulţumire; aduc plocoane aşa, ca o cinstire că l-ai luat în samă. Duce fiecare cît poate; care sînt mai neamuri duc mai p-ales şi mai mult.

O nuntă adevărată are omu-n viaţă; nunta vine ca o sărbătoare mare. Feciorii îi fac steag mirelui, numa de-i văduvoi nu-i face. Mireasa îl împodobeşte cu vîstră. Dar asta nu-i aşa, numa de frumuseţe; mireasa-i pune vîstra să-i vadă planu cum gîndeşte el de legămînt. Cînd se supără bărbatu, după ce să ia, ştii, în viaţă, spune: « Să fie a dracului cine mi-o pus vîstra ». Asta să mai întîmplă cît îs mai tineri; la bătrîni stă cu ruşine.

Cînd vine mirele să ia mireasa, îi pune mîna pe *fachel* şi-l ridică o ţîră pe cap, ca să nu tăgăduiască vreodată c-o fost făcut fără voia lui. Înainte vreme, cînd îl punea *pomeselnic* de-o îmbrăca boreasă, mirele punea şi el mîna, tot ca un semn că aşa l-o fost lui voia, să-l fie nevastă.

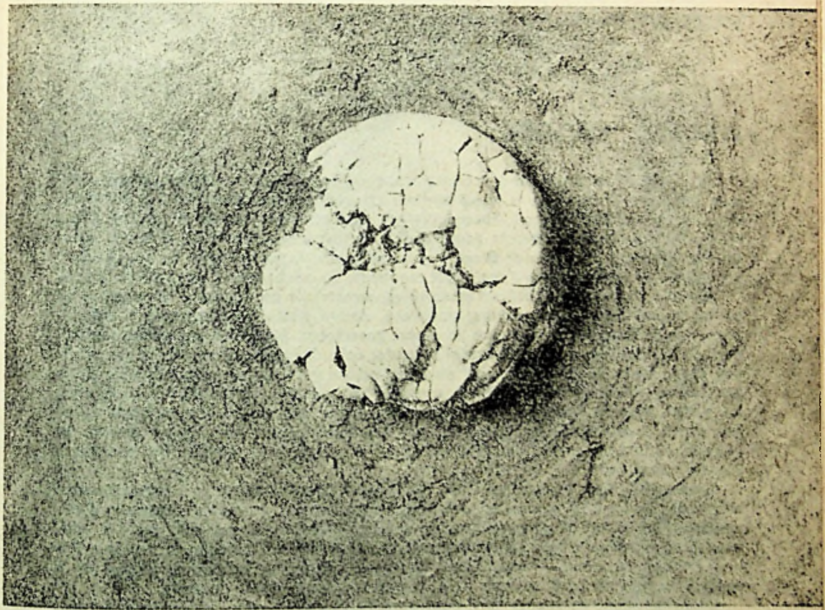
Găteşti mireasa, că de ce-i mireasă? Ce, o poate lua aşa ca din porci? Mireasa trebuie să aibă tot haine noi şi flori, trebuie să fie curată şi frumoasă, că are şi ea o zi aleasă.

Nunta este cap de viaţă!

De aici, de la nuntă, începe ea a trăi. Nu mai e ce-a fost şi începe altă viaţă. Ştii că şi la port îi pune haine noi, că începe o altă viaţă. Aşa cere rînduiala din moşi-strămoşi. Cînd iese mirele şi mireasa frumos rînduiţi, să bucură şi lumea, să bucură şi Dumnezeu.

Ce-i ca nunta de frumos?»

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România



CONSTANTIN FLONDOR, *Aluat*, obiect (aluat și pămînt)

CONVERGENȚE

Ne-au vizitat și ne-au rămas în memorie: HELENE WEIGEL, JEAN VILAR, ROBERTO ROSSELINI, MURRAY LOUIS, ZUBIN MEHTA, AZIZ NESIN, KISHO KUROKAWA, KIDDER SMITH

Întîlniri pe meridiane românești evocate de: VALENTIN SILVESTRU, MANUELA CERNAT, RALUCA IANEGIC, IOSIF SAVA, VIORICA DINESCU, AURELIAN TRIȘCU

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

VALENTIN SILVESTRU

HELENE WEIGEL

1959. « Berliner Ensemble », celebra instituţie întemeiată de Bertolt Brecht, trimite în turneu la Bucureşti o trupă condusă chiar de văduva scriitorului şi artistului decedat cu trei ani în urmă. Helene Weigel e directoarea teatrului şi va interpreta rolul titular din Mama *de Brecht (după Gorki), rol creat de ea în 1932. Al doilea spectacol al turneului e* Galileu *de Brecht, cu Ernst Busch. Regizorul-autor nu şi-a isprăvit aici munca de punere în scenă; ea a fost continuată de colaboratorul său, Erich Engel.*

Oamenii de teatru şi publicul aşteaptă reprezentaţiile cu interes şi cu emoţie. La noi se discută mult despre teoriile brechtiene, despre efectul de distanţare şi didacticism, dar dezbaterile au în genere un aspect gazetăresc, fiindcă nu s-a editat deocamdată nici o lucrare a întemeietorului teatrului epic, iar opera dramatică e cunoscută vag, fragmentar. Pînă în 1959, cînd vin la noi artiştii germani, s-au jucat Puştile Terezei Carrar *la Teatrul Naţional din Bucureşti,* Teroarea şi mizeriile din cel de-al treilea Reich, Mutter Courage, *în traducerea lui Tudor Arghezi, la Iaşi, montată de un fost membru al trupei brechtiene, actorul Mauriciu Szekler, iar acum curentă, se reprezintă, la Teatrul Giuleşti,* Domnul Puntila şi sluga sa Matti, *într-o manieră voioasă, dansantă.*

Spectacolul Mama *e jucat (pe scena Teatrului de Operă şi Balet) cu o precizie extraordinară a desfăşurării gesturilor, a formării şi de-formării grupurilor. Impresia dominantă e de soliditate şi rigoare. Totuşi, e în el ceva sumbru şi mat care naşte o reţinere. Helene Weigel e însă impunătoare. Mersul ei prin scenă, tăcerile, modul de a privi — intens, cercetător — vocea plină, puternică, impecabil modulată, chipul de o expresivitate particulară, energia ce o degajă întreaga-i fiinţă, cuceresc.*

La cabină, după aplauze şi flori, e lume multă. Mai exact spus, în faţa cabinei, căci cineva blînd-autoritar explică, răbdător, că actriţa nu obişnuieşte să primească în aceste momente: e istovită şi, în genere, nu-i place să discute despre ceea ce a săvîrşit pe scenă. Totuşi, voi intra, voi spune cîteva cuvinte mai mult sau mai puţin convenţionale. Îmi mulţumeşte cu un zîmbet vag, da, are impresia, într-adevăr, că publicul « a acceptat spectacolul », acest fapt o bucură. Sînt sigur că şi criticii — adaug eu; ah, desigur, sînteţi unul din ei — zice. Confirm iute, şi-i fac numaidecît imprudenta rugăminte de a-mi acorda un interviu a doua zi. Zîmbetul de pe faţa artistei dispare, răspunsul e glacial şi categoric: « Nu ». « Are pur şi simplu repulsie pentru interviuri — mă informează, colegial, dramaturgul, adică secretarul literar, conducîndu-mă, binişor, de braţ, pe culoar. Veniţi însă mîine, ori poimîine, cînd vom avea întîlniri cu artiştii români, şi nu folosiţi carnetul şi stiloul. »

Helene Weigel e de origine austriacă. Şi-a început cariera la Frankfurt, dar notorietatea şi-a cucerit-o la Berlin, cu rolul Mariei Magdalena, în piesa omonimă a lui Hebbel. Întîlnirea cu Bertolt Brecht — cu care s-a căsătorit în 1928 — a fost hotărîtoare pentru viaţa şi cariera ei. Primul rol într-o piesă brechtiană l-a deţinut în 1927, în piesa Un om este un om. A mai jucat, prin ani, rolul Natelei în Cercul de cretă caucazian, al Volumniei în Coriolan şi a dat efigie Annei Fierling, cantiniera din Mutter Courage, despre a cărei intrepretare autorul a scris un eseu admirativ-scînteietor şi apoi un poem.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Rolul fusese susţinut, la premiera absolută, la Zurich, în 1941, de Teresa Giehse; ulterior, l-ua abordat şi alte actriţe — germane, franceze, engleze — pe care dramaturgul le-a văzut, pentru el Helene rămînînd însă neîntrecută.

La a doua întîlnire, mai confortabilă şi mai destinsă, doamna Weigel răspunde — foarte concis — la unele întrebări, face cîteva succinte reflecţii. Cineva îşi exprimă părerea de rău că n-au adus la Bucureşti şi Mutter Courage. Artista spune că s-a discutat mult asupra programului de turneu în România — ţară despre care se ştie că are un teatru bun şi un public pretenţios — şi s-a convenit asupra acestor două titluri, care

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

HELENE WEIGEL
în *Mutter Courage*

dau posibilitatea multor membri ai trupei să se releve, iar personalității autorului să fie cunoscută în două piese scrise și puse în scenă în epoci diferite. Noi apreciem elogios factura montării cu Galileu, facem referiri la unele scene, la jocul excepțional al protagonistului. Dl. Busch spune că premiera a avut loc la cinci luni după moartea lui Brecht, dar esențialul reușitei i se datorește lui, a cărui muncă regizorală se constituia într-o adevărată « universitate liberă ».

Evident, toată lumea vrea să știe — după premiera giuleșteană, la care am asitat împreună — ce crede doamna Weigel despre Puntila. Ea apreciază cu căldură spectacolul românesc. O rog să-mi spună dacă e « brechtian » sau nu. Meditează cîteva clipe înainte de a răspunde, apoi surîde larg; cînd zîmbește, ochii îi devin jucăuși, obrazul i se luminează, chipul capătă un aer tineresc: « Brecht l-ar fi aplaudat ». Și amă-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

nunţeşte: teoria brechtiană nu e o dogmă pentru înscenarea pieselor sale. Chiar în Germania există moduri diferite de a se pune în scenă aceste piese, iar unele spectacole franceze sau italiene ţin seama într-o mică măsură sau deloc de efectul de distanţare — de pildă, tratează song-urile doar ca numere muzicale etc. Brecht ţinea însă foarte mult la accentuarea factorului raţional, voia ca spectatorului să nu i se creeze false şi trecătoare iluzii şi mai ales să fie ajutat să-şi formeze propria sa opinie despre ceea ce i se arată. « Actorii dumneavoastră sînt buni, şi au talent comic, susţin bine comedia, tratează cu justeţe personajele. »

Un coleg spune că, deşi teatrul epic respinge emoţia, el a fost totuşi foarte emoţionat de rolul Palaghiei Vlasova, ca şi de destinul scenic al lui Galileu. Actriţa replică, nu fără o umbră de nemulţumire malițioasă: Brecht n-a pretins că vrea să alunge emoţia din teatru, ci sentimentalismul, patetismul. El a dorit să-i determine spectatorului « un punct de vedere socialmente critic ». « Nu mă bucură dacă v-am emoţionat chiar intratit — rîde Ernst Busch — piesa e o parabolă. Şi rolul e o parabolă. Jucăm o tragedie neeroică, deoarece Galileu a trădat menirea omului de ştiinţă. »

« În ce ar consta esenţa parabolei » — întreb. Secretarul literar răspunde că pentru Brecht, care scria totdeauna în actualitate, însăşi bomba atomică, a cărei explozie la Hiroshima l-a zguduit, era o consecinţă a victoriei lui Galileu pe tărîmul ştiinţei şi a dezerţiunii lui pe plan social, şi că a vrut să traducă parabolic această idee în premiera berlineză a piesei.

Înainte de despărţire, o rog pe doamna Weigel să-mi spună dacă i-a plăcut Bucureştiul. « Sigur. E un oraş cu multă vegetaţie, înflorit, oamenii sînt prietenoşi, deschişi. . . Ştiaţi că am şi nişte rude pe aici ? ». Aflu acum, cu surprindere.

Peste cîţiva ani, la Berlin, după ce încerc în zadar să obţin o întrevedere cu directoarea lui « Berliner Ensemble », pe canalele obişnuite — prin secretară, cu ajutorul colegilor critici — mă prezint pur şi simplu în antecamera directorială, unde, printr-o întîmplare, nu e nimeni. Prin uşa deschisă a cabinetului o văd pe doamna Weigel ţinîndu-şi capul în mîini, obosită. Intru, salut, mă prezint cuviincios; mă priveşte lung, vădit deranjată, apoi îmi face semn să iau loc. Da, i s-a spus că vreau s-o văd, dar, din păcate, are mult de lucru, nici nu se simte prea bine, mă roagă s-o scuz. Îmi propune să stau de vorbă cu dramaturgul teatrului; e autorul ediţiei de opere complete a lui Brecht « şi ştie ce e cu acest teatru mai bine decît mine ».

Întrucît personajul în chestiune a şi apărut, iar doamna Weigel s-a ridicat, mai îndrăznesc s-o întreb doar dacă a fost informată despre ecoul prelung al turneului ei în România. « Da, am căpătat presa, ne-am bucurat. Am aflat şi despre succesul unor reprezentaţii noi cu piese de Brecht. Sper că ne revedem . . . cîndva, şi să le vedem ».

A murit în 1971.

Am în faţa mea, azi, cînd scriu, o carte, bogat ilustrată, despre viaţa şi opera ei, despre uriaşul ei talent. E semnată Bertolt Brecht — căci autorul culegerii a tipărit, în principal, ceea ce a scris ilustrul dramaturg şi regizor despre artistă.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

JEAN VILAR

Dorind să evoc întîlnirea cu Jean Vilar şi Teatrul Naţional Popular la Bucureşti, spicuiesc din carnetul meu de note din acel an (1961).

Pentru specialişti, Teatrul Naţional Popular din Paris şi creatorul său, Jean Vilar, sînt embleme bine cunoscute. Vom avea însă posibilitatea, în septembrie 1961, să vedem spectacolele reputatei trupe la Bucureşti, ceea ce e o şansă. Regizorul francez e şi creatorul festivalului de la Avignon — din incinta Palatului Papal — care şi-a cîştigat o faimă mondială prin reprezentaţiile date aici în aer liber.

Operele scenice Mercadet de Balzac şi Turcaret de Lesage fac, într-adevăr, o impresie foarte bună. Cursul mişcării scenice, al interpretării, pare tradiţional — în cea mai bună tradiţie franceză a declamaţiei (dar fără emfază şi psalmodieri) şi a graţiei în gestică. Dar, din cînd în cînd, un element neaşteptat, ca un fulger din senin, îi oferă spectatorului o enigmă. Aduce un fior nou. Declanşează un sens nebănuit. Învăluie în mister o acţiune ce părea anodină. Schimbă brusc un raport ce se arăta banal. Face să pulseze acţiunea într-un alt ritm decît cel promis la început — toate marcînd prezenţa discretă dar insinuantă, aş zice omniprezenţa, unei puternice şi echilibrate personalităţi regizorale.

În Mercadet, schimbările de tablou au ceva extraordinar: lumina scade, rămînînd grea şi tulbure. Personajele care şi-au isprăvit rolul mai rămîn în scenă, parcă le-ar veni greu s-o părăsească. Cele din episodul următor apar vag aferate sau flegmatice, umblînd neliniştite printre mobilele pe care le schimbă maşiniştii, încercînd cîte un fotoliu, schiţînd o poziţie convenabilă la masă, sau lîngă uşă, privind fugar vreun tablou. În acest timp se aude, în surdină, un solo de clarinet suind şi coborînd o melodie stranie, ce pare o tînguire, apoi o amintire, o improvizaţie nostalgică, un capriciu fumegos. Solistul e Duke Ellington.

Jean Vilar, cu ochii vii, veseli, fruntea ridată, e gentil şi îndatoritor, nu am dificultăţi în a-l aborda. Aştept să isprăvească interviul ce i-l acordă unei colege şi-l rog să-mi spună şi mie cîteva cuvinte despre el, despre teatru, despre prezenţa la Bucureşti.

E foarte bucuros că poate vizita România. Îl încîntă publicul.

— Observ că spectatorul român înţelege limba, dar mai ales înţelege limbajul nostru teatral. Mi se pare că aveţi un public format, în orice caz, cultivat la şcoala unui repertoriu important. A primit foarte bine — nu ? — ambele noastre spectacole, a arătat că are acces la semnificaţii. Colegii noştri români pot fi fericiţi jucînd în faţa acestor oameni care-i întîmpină cu atîta căldură pe actori. Cred că am dreptate, nu ?

Confirm, evident.

— L-am urmărit — desigur, cît îl poţi urmări — atît din scenă (Vilar juca rolul lui Mercadet, n.n.) cît şi din culisele Sălii Palatului. À propos: e un edificiu splendid. Ştiţi că m-a îngrijorat puţin cînd am inspectat sala ? Mi s-a părut poate excesivă pentru teatru. O credeam mai potrivită pentru mari spectacole de operă. Ei bine, mi s-a dovedit excelentă ca acustică, instalaţii, posibilităţi de manevră a decorurilor, iluminare... Şi, dacă-mi daţi voie, ca personalitate... Da, da, are o anume personalitate. Au şi sălile personalitatea lor.

Amintesc că scena s-a umplut de flori, după final.

— Cred că a fost mai mult decît o apreciere la adresa a ceea ce s-a jucat — spune oaspetele. Mi s-a părut o manifestaţie în favoarea prieteniei franco-române.

Îl rog să-mi explice sensul titulaturii de « Teatru naţional-popular ». Îmi spune, rîzînd, că această întrebare l-a urmărit şi în Germania, şi în Italia. În Franţa, însă, nu; odată acceptat, termenul a intrat în uz şi francezii se întreabă acum nu ce e, ci cît va ţine.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

— Am vrea ca TNP să fie accesibil celor mai mulţi. Şi mai ales, acelor care fie n-au cunoscut deliciile teatrului, fie că au pierdut obişnuinţa de a-l frecventa. Am făcut pentru aceasta maximum de înlesniri materiale — la preţul biletelor, ceea ce ne costă, crede-mă!, la cheltuielile ce i se solicită în genere omului după ce a intrat în sală — şi am bătut la porţile uzinelor, ale birourilor, magazinelor mici şi mijlocii, am dat posibilitatea să se ia o cină ieftină în incinta noastră, să se asculte muzică, să se vadă pictură bună, să se cumpere cărţi de teatru cu preţ redus, să se asculte conferinţe . . . E un program larg, pe care-l perfecţionăm continuu. — Presupun însă că atracţia principală o constituie, totuşi, repertoriul ce-l oferiţi. Şi pe urmă, factura spectacolelor.

— Bineînţeles. Dar să nu minimalizaţi problemele materiale. La Paris au o însemnătate mai mare decît vă închipuiţi. Aici, dumneavoastră v-aţi organizat altfel, deh. . .

Şi Vilar îşi expune considerentele asupra raporturilor statului cu teatrul, cu artele în genere. Îndrăznesc să-l contrazic într-o anume privinţă. Nu se supără; convine « să lăsăm chestiunea aşa cum e, deocamdată » şi ne întoarcem la repertoriu.

— Ce jucăm ? Iată ce jucăm: Molière, Shakespeare, Ibsen, Cehov, Brecht. . . Veţi spune: sînt piesele lor populare? Sau: nu e mai popular Scapin decît Don Juan? Ei bine, stă în puterea noastră să le redăm acestor autori popularitatea imensă pe care au avut-o la vremea lor şi care le-a asigurat clasicizarea. Să curăţăm crusta de convenţionalism ce s-a depus pe unele capodopere şi care le-a făcut, în mod paradoxal, impopulare. Evident, ne preocupă şi autorii moderni, care vorbesc despre ce-l interesează pe omul de azi: recrudescenţa fascismului, atacurile perfide la adresa păcii, opţiunile, atît de importante, filosofice şi politice, ale intelectualului, aspiraţia spre cunoaştere şi relaţii internaţionale normale. . . .

Amintesc despre faptul că ideea de teatru popular are o istorie în Franţa, începînd cu decretele Convenţiei, apoi cu iniţiativele grandioase ale lui Romain Rolland şi acţiunile de anvergură ale lui Fitmin Gémier. Vilar consideră că, într-adevăr, aceste precedente sînt « glorioase ». L-ar adăuga, la cei citaţi, pe Aristide Briand, pe care-l socoteşte veritabilul promotor al ideii. Problema e de a concentra acum ţelurile în cîteva focare distincte şi de a stabiliza o formulă nouă, mai

JEAN VILAR în spectacolul *Mercadet*, Bucureşti, 1961

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

legată de existența concretă a mulțimilor. Național-Popular *reprezintă o formulă care implică un termen politic ce, în climatul actual și în sistemul de alianțe al Franței, se inspiră dintr-o orientare necesară.*

— Dar sub raportul formei ?

— Nu, nu e vorba de formă. Sau nu știu eu exact ce numiți formă... *E vorba de un teatru* simplu, *care poate deveni* familiar *oricui. Gîndiți-vă: un popor care capătă, după un asemenea război, o nouă conștiință de sine, nu mai vrea să fie servit în teatre cu aparențe, ci cu realități — și care să-i fie foarte apropiate. Publicul nu-și face cunoscute opțiunile, totdeauna, sau nu și le manifestă cu claritatea cu care le expunem noi... Dar sarcina noastră e să clarificăm mereu ceea ce el resimte în chip obscur ca o nevoie spirituală.*

Ne oprim aici. Artistul pare preocupat de ceva; îi mulțumesc, îmi iau rămas bun și-l întreb dacă pentru încă două-trei chestiuni l-aș mai putea aborda a doua zi, măcar zece minute.

Încuviințează amabil. Nu fără a observa, cu gentilă ironie, că îi cer zece minute pentru răspunsuri la probleme care-l chinuiesc de-o viață și cărora nu le-a găsit încă răspunsul nici pentru el, d-apoi pentru alții.

Ne revedem, într-adevăr, a doua zi, dar cam în grabă. Sînt presante problemele legate de plecare.

— E frumos Bucureștiul — mă întîmpină. Ne-ar fi trebuit însă mai mult timp să-l cunoaștem. Oricum, ospitalitatea, amiciția de care avem parte sînt emoționante. Lăsăm atîția prieteni aici !

— De ce ați ales Mercadet *și* Turcaret *pentru turneul în țara noastră ?*

— Am vrut să prezentăm doi autori francezi asupra cărora critica a dat verdicte îndoielnice și care păreau irefutabile. Am fost interesați să vă prezentăm două caractere ... franceze. Puternice. Cu implicații sociale largi. Încă actuale.

— De ce jucați fără cortină ?

— Totul trebuie să fie la vedere. Nu am dorit să conspirăm, ci să desconspirăm. O lume.

Nu vreau să-l mai rețin. De altfel, în spatele său se află vreo trei persoane despre care înțeleg că-l așteaptă pentru treburi urgente.

Vreau să încep protocolul de rămas bun, cînd mă ia de braț. Ne depărtăm ușor de cei ce așteaptă.

— Ascultă, dumneata pretinzi că ești critic — îmi spune, cu oarecare asprire șăgalnică a vocii — dar nici ieri, nici azi n-ai suflat o vorbă despre spectacolele noastre. Nici despre rolul meu....

Mă fîstîcesc vizibil. Pretind că n-am îndrăznit. Bine — zice — ai curajul momentului.

Afirm că sînt admirabile fapte de creație, mai ales în Mercadet. *Și că îl văd pe el, actorul Jean Vilar, și tot pe el, regizorul Jean Vilar, la originea acestora.*

— Bine. Dar ce ți s-a părut mai caracteristic la Mercadet al meu ?

Mă gîndesc. Răspund nesigur:

— Inteligența. Iar în expresie, masca.

Mă bate pe umăr afabil, îmi strînge mîna tăcut și mă părăsește, îndreptîndu-se, în pas gimnast, spre trio-ul care-l așteaptă cu hîrtiile ce trebuie probabil semnate sau conspectate. De acolo, întoarce capul o clipă, mă privește pe deasupra ochelarilor ce și i-a pus ca să citească și zice, surîzînd:

— Și mie....

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

MANUELA CERNAT

ROBERTO ROSSELLINI
«Nu mai vreau să mă consider artist, ci pedagog»

În 1966, Roberto Rossellini sosea la București în vederea perfectării unei co-producții. Venea aureolat de fabuloasa lui faimă de ctitor al Neorealismului, de geniu veșnic imprevizibil — oscilind între capodoperă și experiment —, de reformator mereu deschizător de drumuri într-o artă pe care o iubea cu pasiune, dar căreia știa să-i recunoască lucid și limitele și erorile, de charismatic Cicerone al tinerelor generații, de la el reclamîndu-se și Fellini și Noul Val italian, și Godard și Truffaut, și Noul Val Latino-American și Satyajit Ray sau Mrinal Sen.

Fiu al proprietarului celei mai elegante săli de cinematograf din Roma, faimosul «Corso», hrănit cu filme pînă la saturație încă din fragedă copilărie, Rossellini se lasă totuși tentat destul de tîrziu de «scamatoria cu imagini». Împlinise deja 30 de ani cind, secondat de fratele său mezin Renzo, viitor compozitor de renume, și de un grup de prieteni, improviza în vila părintească din apropierea Romei un minuscul studiou unde, mai în glumă, mai în serios, realiza cîteva scurt-metraje: Daphne *(1936),* Prélude à l'après midi d'un faune *(1938), urmate în 1939 de* Fantasia sottomarina, Il tacchino prepotente, La vispa Teresa. *Într-o atmosferă de netulburată opulență, întru totul aidoma celei pe care, patruzeci de ani mai tîrziu, Vittorio de Sica avea să o evoce magistral în primele secvențe din* Il giardino dei Finzi Contini, *într-o ambianță senină și lipsită de griji, tînărul Rossellini întîrzia să ia viața piepțiș. Războiul avea să-l aducă brutal la realitate. Nevoit să debuteze ca realizator profesionist în plină ofensivă pro-belică a propagandei mussoliniene, ba încă obligat să realizeze, în 1942,* Un pilota ritorna *după un scenariu scris de Vittorio Mussolini (întreaga familie Mussolini se dădea în vînt după cinematograf, începînd cu Il Duce care dispusese construirea Studiourilor Cinecittà și terminînd cu ginerele său, Galeazzo Ciano, care conducea Direcția Generală a Cinematografiei din Ministerul Presei și Propagandei), Rossellini avea să reușească totuși imposibilul: slalomînd inteligent printre sloganele fasciste, el și-a salvat filmele de oprobriul posterității prin formula lor sobră, de o obiectivitate detașată, prin notațiilor de tip documentarist care substituiau grandilocvenței eroico-patriotarde ideea de comuniune în suferință a celor constrînși de război să devină inamici. Interesul pentru detaliile realiste ale existenței cotidiene lăsa să se întrevadă deja principiul care avea să străbată întreaga filmografie rosselliniană: Istoria este produsul sumei măruntelor existențe individuale.*

Acumularea dramelor individuale în Italia pîrjolită de flacăra conflagrației determină foarte curînd o cotitură în conștiința regizorului, marcînd ruptura definitivă cu epoca mussoliniană. Cineastul descoperise dimensiunea existenței duse sub semnul terorii. Pe cînd în peninsulă se purtau încă lupte crîncene, începe să lucreze, cu un buget minim, vînzîndu-și treptat mobilele din casă, un film închinat micilor tragedii individuale petrecute sub ochii lui în cadrul marii tragedii

---

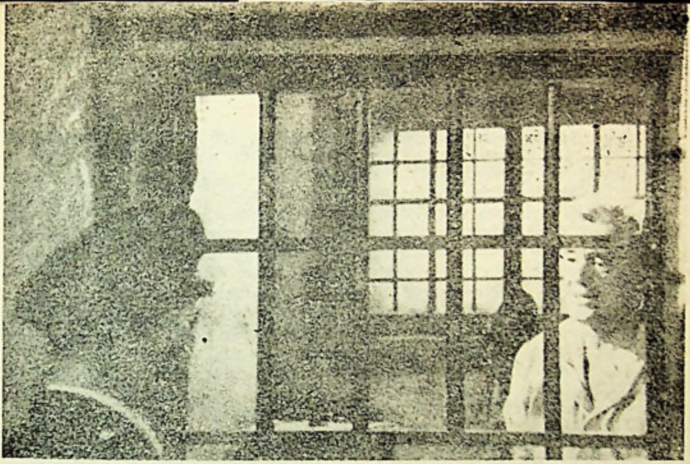
• În 1967, «Romania-Film» avea să figureze în calitate de co-producător pe genericul serialului italian de televiziune în 12 episoade *La lotta dell' uomo per la sua sopravvivenza*, scris și supervizat de Roberto Rossellini, realizat de fiul acestuia Renzo, și turnat parțial în țara noastră.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

naţionale a ocupaţiei. Filmul avea să se numească Roma oraş deschis. Subiectul real — cazul unui preot, anti-fascist, Don Morosini, împuşcat de nemţi — îi fusese sugerat de către unul din conducătorii mişcării de Rezistenţă împreună cu care Rossellini şi scenariştii săi, foarte tinerii Federico Fellini şi Sergio Amidei, stătuseră ascunşi cîtăva vreme într-un apartament din Roma pentru a cunoaşte direct şi în toate amănuntele martiriul trăit de populaţia nevoiaşă în acele zile cînd, declarată « oraş deschis », solara capitală a Italiei devenise un loc al spaimei şi al morţii, al delaţiunilor şi al execuţiilor.

O parte a scenariului fusese scrisă cu cerneală simpatică, aparatura fusese subtilizată de la nemţi, pelicula cumpărată în bobine de cîte 20—30 de metri din prăvăliile fotografilor, totul era improvizat, cîrpit. Nu conta. Din tensiunea « faptului real, mai dramatic decît orice clişeu dramaturgic », din febrila dorinţă de a spune adevărul, din patetica obligaţie morală de a depune mărturie în faţa viitorului despre « preţul libertăţii unui popor », s-a născut capodopera. În 1945 Roma oraş deschis, fulgurant imn al Rezistenţei populare, inaugura o nouă eră în cinematograful italian şi în cel mondial. Prin adevărul său copleşitor, prin pulsaţia năvalnică a temperamentului meridional, el sfărîma clişeele lăcuite şi atît de amăgitoare ale vremeii, lansînd cu forţă explozivă NEOREALISMUL. Descătuşat din tirania unei ideologii totalitare, Rossellini restaura plenar autonomia de expresie a regizorului, eliberîndu-l totodată de tirania marilor studiouri. Ca o superbă sfidare la adresa bugetelor mamut, a producătorilor despotici şi a industriilor aservite, de la un capăt la celălalt al globului, fie intereselor comerciale, fie intereselor propagandei de război, Rossellini oferise lumii o capodoperă — întîmpinată, ce-i drept, cu prudentă reticenţă de majoritatea criticii italiene. Un an mai tîrziu, la Festivalul de la Veneţia, în palmaresul stabilit de juriu, cealaltă capodoperă rosselliniană, Paisà ocupa de-abia locul al cincilea! Privit cu destulă neîncredere şi aclamat de-abia în urma uriaşului succes internaţional obţinut de cele două filme, Rossellini, decretat tribun al Neorealismului, avea să intre rapid într-un conflict declarat cu critica în clipa în care, refuzînd să se alinieze unei orientări anume şi să rămînă prizonier al formulei de el însuşi inventată, va căuta să exprime altceva şi cu alte mijloace. Deja, din pricina scepticismului amar din Germania anno zero (1947), este acuzat că « trădează » Neorealismul. L'amore (1948), cu Anna Magnani interpretînd, în primul episod, La voix humaine a lui Cocteau, sporeşte deconcertarea celor ce îi pretind să reintre în tiparul ştiut. Pe deasupra, viaţa intimă a lui Rossellini devine pe neaşteptate obiect al cronicilor de scandal. Fascinată de personalitatea cineastului care, prin numai două filme, revoluţionase estetica cinematografului mondial zgîlţîind din temelii prăfuitele conformisme academice, frumoasa şi nu mai puţin celebra Ingrid Bergman părăsise Hollywood-ul şi traversase oceanul pentru a juca sub direcţia lui în Stromboli, terra di Dio (1949). Iniţiativa avea să aibă rezultate nefaste pentru amîndoi, atît pe plan profesional cît şi uman. Într-o primă fază, colaborarea regizorului cu vedeta se preschimbă într-o iubire pătimaşă. Presa avidă de scandal nu-i cruţă. Amîndoi sînt căsătoriţi. Divorţurile lor fac cel puţin tot atîta vîlvă cît şi legalizarea legăturii din care se vor naşte un fiu, două gemene (dintre care Isabella este astăzi cotată printre actriţele de primă strălucire ale Italiei) şi, bineînţeles, cîteva filme: Europa 51, Viaggio in Italia (1953), Siamo donne (1953), Giovanna d'Arco al rogo (1954, după oratoriul lui Paul Claudel şi Arthur Honnegger), La paura (1954), la vremea lor aspru sancţionate de public şi de specialiştii derutaţi de dedramatizarea tot mai evidentă a acţiunii şi de investirea ambianţei cu funcţii semantice mereu sporite. Doar în Franţa, André Bazin şi grupul celor de la Cahiers du cinéma continuau să creadă în geniul lui Rossellini, decelînd în demersul lui germenii unei evoluţii coerente. Într-adevăr, privite retrospectiv, acele filme ni se înfăţişează azi ca tot atîtea trepte necesare ascensiunii spre o nouă moda-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



VITTORIO DE SICA în *Generalul della Rovere*

litate de expresie filmică, născută dintr-o originală îngemănare a documentarului cu ficțiunea.

Nemulțumit de ingerințele producătorilor care treptat începeau să-și recapete prerogativele asupra regizorilor, Rossellini consideră tot mai serios posibilitatea de a se dedica definitiv documentarului. Este evident că se află la o răscruce. În 1957, anticipînd o modă care se va abate curind asupra Europei, și a Americii de Nord, cineastul pleacă . . . în India. Pretextul îi e oferit de un serial documentar comandat de Televiziunea italiană, căruia îi urmează, în 1958, lung-metrajul semi-documentar, semi-dramatizat India, *intrepretat de neprofesioniști recrutați la fața locului conform metodei utilizate odinioară pentru* Paisà. *Încercînd să suprindă pe peliculă esența acelui univers uman de o atit de extraordinară diversitate, ritmat conform unei ințelegeri a relației cu cosmosul profund diferită de cea occidentală și condus după legi și tradiții deseori inaccesibile și incomprehensibile străinilor — bazate înainte de orice pe principiul toleranței fără de care coexistența atitor etnii și credințe ar fi de neconceput —, căutind deci să descifreze India, Rossellini se caută de fapt pe sine. Se va reintoarce în Italia definitiv convins că are de îndeplinit* o misiune *morală față de semenii lui.*

Pentru a le dovedi parcă detractorilor săi că nu din neputință abandonase calea tradiționalelor filme de ficțiune, ci din deliberată opțiune de reînnoire a limbajului cinematic, atacă din nou genul care-i adusese gloria, reeditînd succesul de altă dată cu splendidul film de război Il generale della Rovere *(după povestirea omonimă a lui Indro Montanelli). Vittorio de Sica interpreta genial personajul unui mărunt excroc colaboraționist care, împrumutînd la cererea Gestapo-ului identitatea unei căpetenii a partizanilor, sfîrșea prin a se lăsa torturat și executat în locul aceluia spre a nu-l distruge legenda. În final, ticălosul convertit în erou lăsa urmașilor adevăratului general un laconic mesaj: « Cind nu știi ce cale să alegi, alege-o pe cea mai grea ». Era chiar profesiunea de credință a lui Rosellini. Între imaginea solemnă a eroului de tip tradițional, cultivat cu emfază de cinematografiile postbelice și pînă la șmecherul care avea revelația conștiinței și a demnității umane, se căsca o adevărată prăpastie, prăpastia dintre mit și adevăr, dintre iluziile noastre și hazardul realității. Falsul general della Rovere era de fapt primul anti-erou al filmelor europene de război.* Leul de Aur, *decernat la Veneția, cerifica reîmpăcarea criticii cu Rossellini.*

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

În Elveţia, de pildă, corifeul cronicarilor de limbă franceză îşi încheia astfel recenzia din La Tribune de Lausanne: *«... din punct de vedere polititic opera are o semnificaţie singularmente univocă: de la răscumpărarea unui suflet şi pînă la reabilitarea subtilă a foştilor nazişti, nu e decît un pas. Şi Rossellini îl face.» Privind filmul cu ochelari de cal, cronicarul în cauză, din categoria celor care nu-i iertau regizorulu nici acum, după cincisprezece ani, dezertarea din plutonul neorealiştilor militanţi, plătea poliţe celui care afirmase «civilizaţia noastră suferă de o boală. Încercăm mereu să ne impunem vederile. Eu nu vreau să impun nimic. Vreau doar să ofer materialul brut, lăsîndu-le celorlalţi dreptul să tragă singuri concluziile».*

Amînîndu-şi o dată mai mult proiectul de a se dedica documentarului, în 1960 Rossellini consacră încă un film Rezistenţei: Era notte a Roma *— întîlnirea secretă a trimişilor aliaţilor, un sovietic, un american şi un englez, cu reprezentanţii Rezistenţei, ai populaţiei şi ai bisericii catolice — realizare sobră, deşi puternic tensionată- cu Serghei Bondarciuk într-unul din rolurile principale. Urmează apoi două somptuoase reconstituiri istorice,* Viva l'Italia *— închinat centenarului unităţii naţionale — şi* Vanina Vanini *după Stendhal (1961), ambele groaznic mutilate de către producători. După o ultimă încercare pe teritoriul ficţiunii, comedia* Anima nera, *cu Vittorio Gassman şi Nadja Tiller, regizorul refuză să se mai plieze legilor «spectacolului», aşa cum este el înţeles de producători. Paharul s-a umplut. De aci înainte va lucra numai pentru Televiziune şi numai filme* didactice *în care să-şi poată exprima crezurile nestînjenit de factorul rentabilităţii, eliberat de obsesia «încasărilor».*

În 1964 Rossellini scrie şi supervizează serialul didactic L'età di fero, *realizat pentru RAI de fiul său Renzo. În Italia, noutatea formulei stîrneşte bineînţeles mefienţă, prin colţuri se şuşoteşte chiar cuvîntul «eşec». Nu-i nimic. Va găsi mai multă înţelegere în Franţa: în 1964 ORTF îi comandă un film în culori de o sută de minute,* La prise de pouvoir par Louis XIV. *Copleşitor prin splendoarea vizuală, prin subtilitatea discursului politic de o extraordinară percutanţă actuală, această perfectă mostră a concepţiei rosselliniene asupra filmului* didactic *îl înalţă din nou pe autorul său pe culmile celebrităţii mondiale.*

Un an mai tîrziu, Roberto Rossellini venea în România pentru a semna acordul unei co-producţii multi-naţionale... L-am cunoscut într-o seară, într-un apartament de la etajul şapte al unei clădiri din inima Bucureştiului, în care pe atunci locuiau la etajul şase Marin Preda, la cinci Dimitrie Cuclin, la patru Catinca Ralea şi Emanoil Petruţ. Fusese invitat la cină de cuplul scriitorilor Anda Boldur şi Mihnea Gheorghiu. Era un început de toamnă aurie şi, privită de sus, partea de răsărit a oraşului, cu cartierele lui rezidenţial-patriarhale, îşi cufunda încet grădinile în tihna violacee a înserării. Sprijinit de balustrada terasei înguste, năpădite de flori, Rossellini a tras cu nesaţ în piept boarea parfumată şi a închis o clipă ochii.]« Cîtă pace, cîtă binecuvîntată linişte!».

Venit direct de la Buftea, împreună cu Mihnea Gheorghiu, după o zi întreagă de pertractări, nu părea deloc obosit. Cu gentileţe volubilă, însoţită de multe gesturi, s-a lansat într-un lung elogiu al vechii urbanisticii bucureştene. «Are un farmec cu totul aparte. Capitala dvs. dispune de avantajele unei metropole fără a-i avea încă şi dezagrementele. N-am avut timp să o bat cu piciorul, cum mi-ar fi plăcut, dar i-am simţit pulsul latin şi asta îmi este de-ajuns. Să nu vă mire, dar şederea mea la Bucureşti mă va face să reconsider un anumit colţ al Romei. De-acum înainte voi privi cu alţi ochi Columna lui Traian. Pentru mine nu va mai fi un simplu monument decorativ, cum îmi apărea pînă acum, ci simbolul unei dramatice întîlniri între două civilizaţii... Cred că nu aş fi putut găsi o ţară europeană mai potrivită cu care să colaborez pentru La lotta dell'uomo per la sopravivenza. *Puţine popoare de pe*

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

continentul nostru au avut o istorie pe parcursul căreia să revină atît de des alternativa perseverenţă sau dispariţie, rezistenţă sau moarte. România ne oferă lecţia supravieţuirii unui popor mic în condiţii adverse. Sînteţi o naţie încăpăţînată care macină prin răbdare totul. Mi-ar plăcea să includ în seria mea de filme istorico-didactice şi unul despre raporturile Romei cu Dacia. Am vorbit de altfel despre asta, azi dimineaţă, cu gazda noastră . . . De ce m-am consacrat unui asemenea tip de realizări ? Poate să fie un semn de bătrîneţe — nu, nu, e inutil să-mi faceţi complimente — dar eu nu mai vreau să mă consider artist, ci pedagog. Eu prefer educaţia

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ROBERTO ROSSELLINI cu Vittorio de Sica în timpul filmărilor la *Generalul del la Rovere*

de tip socratic. Sistemul lui Socrate nu urmărea să convingă, ci să-l determine pe om să se găsească pe sine, să rămînă fidel față de sine însuşi. Îl admir enorm pe Socrate, sînt de altfel pe cale să pregătesc un film despre el, pornind de la Dialogurile *lui Platon. Mă încintă mai ales afirmaţia lui că* lumea e plină de păreri, dar goală de ştiinţă. *E perfect adevărat. În ziua de azi toată lumea îşi dă cu părerea despre toate, toţi sînt specialişti unde nu se pricep. Eu, urmîndu-l pe Socrate, mă străduiesc să nu cad în această capcană şi refuz să-mi spun cuvîntul acolo unde nu am cunoştinţele necesare. Nu vreau să se creadă însă despre mine că-mi dau aere de filosof. Nu sînt filosof şi nu adresez mesaje. Pentru mesaje există poştă, telefon, telegraf. Eu vreau doar să-i ajut pe oameni să gîndească. Vreau să le fiu util. Să-i ajut de pildă să înţeleagă civilizaţia pe care au făurit-o. Dacă ne simţim oarecum pierduţi în confruntarea cu lumea contemporană este şi pentru că nu mai dispunem de o cultură reală. Rapiditatea mutaţiilor, avalanşa informaţională, specializarea excesivă, totul vine spre noi, ne copleşeşte cu viteză ameţitoare. Trebuie deci să-i deprindem pe oameni să privească distanţat realitatea, să o judece. Or, pentru asta este neapărat necesar să cunoască Istoria. Să urmărească mai atent lecţia marilor civilizaţii trecute. Îmi propun deci să realizez o suită de filme istorico-didactice care să reconstituie cu minuţiozitate antropologică fapte şi situaţii cotidiene din a căror însumare să rezulte o semnificaţie superioară, istorică. Pentru mine, între meseria de cineast şi aceea de istoric există o singură deosebire; istoricul este liber să-şi construiască cum vrea ipotezele şi exegezele, pe cînd cineastul e condiţionat de voinţa celor care investesc bani în filmele lui. În rest, menirea lor este identică. »*

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Intervenind în discuţie, amfitrioana noastră l-a provocat să vorbească despre Vanina Vanini, explicîndu-şi interesul prin aceea că, în urmă cu cîţiva ani, semnase şi ea, pentru Televiziunea Română, o dramatizare după nuvela lui Stendhal. Rossellini a oftat. « Prefer să nu-mi amintesc cît am suferit cu filmul acela. Producătorul mi-o impusese în rolul titular pe Sandra Milo, soţia lui. La început nu mi s-a părut un capăt de ţară, nu era cea mai proastă dintre actriţe — doi ani mai tîrziu, cum ştiţi, avea să o folosească şi Fellini în Otto e mezzo *— şi, la urma urmei, metoda mea de lucru cu interpreţii mă punea la adăpost de suprize neplăcute: nu le dau niciodată actorilor să citească textul înainte de intrarea în platou, ca să nu trebuiască să-mi pierd după aceea vremea sfărîmînd personajul imaginat de ei pentru a-l înlocui cu cel conceput de mine. În general las interpreţilor extrem de puţină libertate, îi hărţuiesc în aşa hal, încît îşi uită pînă şi replicile şi de-abia atunci ajungem la ceea ce vreau eu să obţin şi nu la ceea ce îşi închipuie ei că e bine. În cazul Vaninei, după ce am obţinut de la Sandra Milo maximum de identificare cu viziunea mea, odată filmul încheiat, m-am trezit că producătorul, înnebunit probabil de pisălogeala nevestei, a tăiat aproape toate secvenţele de ambianţă din care lipsea chipul divei sale. Dintr-o ecranizare cu o puternică componentă documentar-istorică, s-a ajuns astfel la o lacrimogenă dramoletă sentimentală, în costum de epocă. Dar nu sînt singura victimă. Ştim ce-au păţit Stroheim, Orson Welles, Fellini şi atîţia alţii. Nu eram primul şi nici nu aveam să fiu ultimul. Dar ca să nu mai păţesc niciodată o asemenea umilinţă, am renunţat la cinematograf în favoarea Televiziunii care, cel puţin deocamdată, respectă viziunea autorilor. »*

Trecuse de mult de miezul nopţii. Instalat comod într-un fotoliu din salonul luminat discret, Rossellini continua să vitupereze producătorii abuzivi, pufăind alene dintr-un trabuc cubanez. « Fiecare regizor are metoda lui, cum să-i aliniezi pe toţi după acelaşi calapod ? Unii îşi şlefuiesc scenariile ani de zile, pînă la cel mai mic detaliu, alţii vin la filmare fără să aibă habar ce vor face şi improvizează totul. E adevărat că pentru cazul din urmă îţi trebuie într-adevăr geniu şi, în breasla noastră, cam prea mulţi se cred geniali . . . Cum procedez eu ? Cred că mă situez undeva la mijloc între cele două tendinţe. Şi eu vin la filmare fără nici un plan, dar în clipa în care mă uit prin vizor ştiu dintr-odată ce urmează. Pentru a ajunge însă la acest stadiu a fost nevoie în prealabil de o îndelungă şi minuţioasă documentare. Iar atunci cînd documentarea şi analiza secvenţei în cauză s-au încheiat, rezolvarea apare de la sine. Esenţial este să nu pleci la drum cu idei preconcepute. Realitatea îţi oferă întotdeauna soluţiile optime. N-am să uit niciodată imaginea pe care am avut-o intrînd în Berlin în 1947. Mă duceam acolo să filmez Germania anno zero. *Călătoria cu maşina fusese un coşmar. După cîte trăisem în anii războiului, nu credeam că ceva pe lume mă mai poate impresiona . . . dar să străbaţi atîtea localităţi, atîtea oraşe cimitir . . . În fine, am intrat în Berlin şi deodată, pe deasupra mormanelor informe de ruine care se întindeau cît vedeai cu ochii, am zărit fluturînd o cîrpă cu un punct galben în mijloc. Părea un steag japonez. Apropiindu-ne am descoperit că era într-adevăr un steag, înălţat pe o baracă prăpădită, înjghebată din bidoane ruginite. Un bazar evreesc. Din lipsă de alte mijloace de reclamă, negustorii cususeră pe steag infamanta stea galbenă, pînă nu de mult echivalentă cu o sentinţă la moarte pentru cei obligaţi să o poarte la piept. Mi s-a părut o formidabilă metaforă oferită de Istorie. Hitler vroise să-i şteargă pe evrei de pe faţa pămîntului şi acolo, în peisajul selenar al Berlinului devastat de bombe, steaua galbenă supravieţuia, tenace . . . Iată unde a dus intoleranţa. Intoleranţa e mai nocivă decît ciuma. Dacă după moartea mea pe mormînt mi s-ar scrie epitaful « a fost un om tolerant », atît şi nimic mai mult, aş fi foarte mulţumit. »*

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Pe atunci Roberto Rossellini n-avea cum să știe că-i mai rămîneau de trăit exact zece ani. Zece ani în care, stăpînit poate de un presentiment, sau poate dorind să recupereze anii pierduți în prima tinerețe, a lucrat ca un posedat, pînă la epuizare, scoțînd film după film. Atti degli apostoli *(1968),* Socrate *(1970),* Blaise Pascal *(1971),* Agostino d'Ippona *(1972),* L'età di Cosimo di Medici *(1973),* Cartesius *(1974),* Anno uno *(1974),* Il Messia *(1975), simpla înșiruire a titlurilor demonstrează imensa anvergură culturală a « apostolatului didactic » asumat cu unică generizotate de unul dintre cei mai mari cineaști ai lumii. La rînd ar fi urmat un film despre Karl Marx. Dar Parcele s-au grăbit.*

Cînd am aflat de moartea lui, la 6 iunie 1977, m-am gîndit la modestia cu care, privind într-o seară de toamnă Bucureștiul de la înălțimea unui etaj șapte și a prestigiului său mondial, n-a pontifiat și n-a dat lecții: « Nu sînt decît un simplu muncitor. Aceasta este poziția mea morală față de profesia de cineast ».

Un simplu muncitor. Rossellini.

RALUCA IANEGIC

MURRAY LOUIS

Nu cred că, în posibila citire a titlurilor repertoriale cu care compania Murray Louis se înfățișa publicului nostru cu cîțiva ani în urmă, ar fi putut fi descoperită în întregime intenționalitatea propriu-zisă a desfășurărilor coregrafice. La finalul celor văzute te învăluia o anumită incertitudine de comprehensiune pe care nu știai exact dacă trebuie să o consideri drept vină, și dacă această vină să ți-o atribui ție, ca spectator, sau unei absențe voite a explicitului în cadrul limbajului folosit de coregraf.

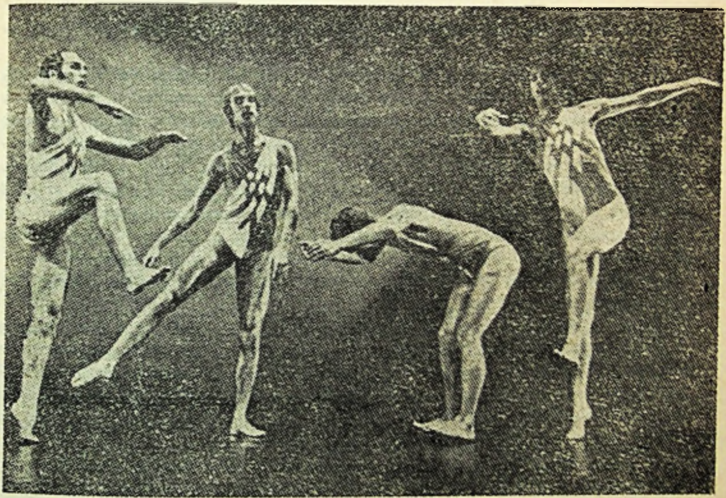
— Care este de fapt secretul coregrafiilor tale, Murray Louis, (artistul este simplu în prezență și cald în comunicare), sau cum ți-ai compus aceste balete care timp de două ore ne-au purtat cu gîndul la stranii mișcări astrale — l-am întrebat eu pe Murray.

— Pur și simplu — mi-a răspuns Murray spre încîntarea ușor mirată a asistenței — pur și simplu m-am lăsat inspirat de alcătuirea trupului omenesc în principalele sale componente: cap, brațe, trunchi, picioare, și mi-am propus să le reconstitui scenic prin înălțuirea voit diferită și diversă a dansatorilor mei.

Trebuie să mărturisesc că nimeni dintre numeroșii iubitori ai dansului, veniți să asiste la ora demonstrativă a lui Murray Louis, nu s-a așteptat la o asemenea explicație. Propunerile inițiale ale creatorului fuseseră întrecute de acel simbolism neașteptat, dar riguros, pe care mișcarea îl poartă cu ea.

— Știi Murray, mi-am îngăduit să adaug, pentru noi, cei aici prezenți, care ți-am urmărit spectacolul, părea că volumul scenei pe care a evoluat compania ta (Opera bucureșteană) se umpluse de cer, iar aștrele coborîseră parcă într-un mers ondulat, astfel ca noi să le putem vedea de aproape mișcarea.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



Compania de balet «Murray Louis»

Murray a zîmbit încîntat şi cred că artistul a fost atunci fericit. Cum se întîmplă adesea, devenirea spaţială şi temporală a mişcării rămîne plină de surprize chiar pentru cel care-şi propune să o realizeze.

— Ca urmare a acestui demers, a continuat firesc coregraful, am aşezat un grup de dansatori, uniţi între ei prin anumite mişcări, în cerc, deci forma rotundă care reprezintă capul; apoi două şiruri lineare — unul dreapta, altul stînga — reprezentau mîinile, alte două — picioarele, iar mai multe şiruri paralele cu o anumită ondulaţie — trunchiul.

Dincolo de semnificaţiile implicite şi explicite ale textului se năşteau în spaţiu forme neaşteptate prin dispunerea geometrică a traiectelor trupurilor de dansatori, aveau loc imposibile întîlniri segmenţiale, într-un ciudat punct de contact, tăioase deplasări prin voita rigiditate elegantă a membrelor.

Jocul golului şi al plinului părea a fi o lege de coregrafiere la Murray Louis. Surprinzătoare participări mimice păreau că vor să dea baletelor un oarece story şi un vag aer teatral. Dar abstractul unduios al mişcării invada imediat scena făcîndu-te să uiţi, aproape, amintitele sugestii mimice.

— Şi apoi, a continuat Murray Louis, am amplificat totul, căutînd să redau prin acest imens trup alcătuit din numeroase trupuri vii mai mici, (cele ale dansatorilor), am că-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

utat deci să redau gesturi umane pornind de la unele banale, cotidiene şi sfîrşind cu altele complexe.

Elev al lui Nikolais şi actual colaborator al lui la Şcoala de dans contemporan « Nikolais-Louis », Murray a reuşit să facă numai cu corpurile dansatorilor cam ceea ce « Nik » făcuse prin intermediul unui întreg arsenal tehnic de scenă. Gestul fragmentat prin analiză structurală şi recompus cu valoare de mişcare dansată în dualitatea motion-movement, *precum şi oferirea unor valori de-sine-stătătoare tuturor « fragmentelor » componente, operează mutaţii între prezenţa firescului şi totala lui absenţă, conotînd valori care plasează coregrafiile lui M. Louis dincolo de « modernul clasicist ».*

În lucrările « Junk Dances », « Charade », « Hoopla », Murray Louis aduce un real element de teatru, aplicînd astfel dansului contemporan o nouă metamorfoză.

În « Junk Dances », spre exemplu, coregraful încearcă să parodieze mecanismele vieţii casnice dintre doi soţi.

Într-o aglomerare de elemente cu caracter teatral, care compun un banal interior de cameră, printr-un proces de decantare, gesturile sînt uzuale dar, compunerea lor în ansamblul ideatic al coregrafiei este hiperbolică. Într-o perspectivă mai firavă regăseşti în lucrările amintite mai sus ideea lumii ca scenă, a rolurilor pe care oamenii le « joacă » pe această « scenă », a modalităţilor prin care se maschează unii faţă de ceilalţi şi prin care se deghizează vis-à-vis de ei înşişi.

— Şi cum reuşesc totuşi dansatorii tăi să realizeze tehnic fluiditatea astrală, acest lunecuş ceresc — căci iată lunecăm şi noi| cu întrebările tot aici, către lucrările prezentate nouă, care ne-au subjugat privirile: « Dejà-vu », « Schubert », « Glances », « Dialogues », « Geometrics » ?

— Ca să înţelegeţi vă propun să vedeţi şi o oră de studii, ne-a replicat Murrary Louis.

A fost o oră unică în felul ei, pe care nu mai aveam să o revăd la niciuna dintre companiile de dans modern pe care le-am cunoscut ulterior. În acest antrenament se îmbinau elemente clasice cu cele moderne în aşa fel, încît fiecare exerciţiu necesita repetări multiple, în tempo-uri diferite, dînd astfel dansatorilor uşurinţa de a executa aceeaşi mişcare cu viteze diferite şi, implicit, în sensuri diferite.

Era greu să ştii care era punctul de pornire al unei mişcări şi lucrul acesta devenea fabulos în context de metaforă coregrafică. Contraction *apărea într-o porţiune corporală şi într-un moment care ar fi fost indicat de fapt pentru* release *sau* balance, *totul se desena într-o stare de voit dezechilibru al axelor, suma acestor consemnări tehnice fiind stratificarea posibilelor planuri vizuale în ascensiuni şi căderi bizare.*

Haloul întrebărilor şi al multiplelor răspunsuri cu care se încheiau amplele fraze coergrafice ale lui Murray Louis se înscrie în sfera unei anumite estetici de compoziţie coregrafică specifică timpului actual. Este vorba de o paroxistică preocupare pentru mişcarea în sine, în dualitatea ei interior-exterior, de o goană a compoziţiei coregrafice după înglobarea spaţiului teatral şi a timpului scenic ca virtuale dătătoare de semn şi sens, şi este vorba mai ales de acel new dance *nonliterar prin intenţie care însă, depăşind evazivul într-o clipă neaşteptată, completează textul coregrafic cu conotaţii drompte.*

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

IOSIF SAVA

ZUBIN MEHTA

1 septembrie 1964 — România pierdea pe unul din marii săi artişti — dirijorul George Georgescu.

Peste cîteva zile, pe estrada Ateneului, în concertul ce-l dirija cu prilejul celei de a III-a ediţii a Festivalului Internaţional « George Enescu », înainte de a ridica bagheta, Zubin Mehta se adresa publicului, vorbindu-i despre marile virtuţi ale artistului dispărut. « George Georgescu a fost tipul omenesc cu care noi, cei tineri, tindeam să avem contact; o dată mai mult, sîntem lăsaţi să înotăm în oceanul enorm al experienţei muzicale şi să ne găsim singuri drumul fără a fi călăuziţi de cei mai mari . . . »

A răsunat apoi cutremurătorul Adagio *din a 7-a Simfonie de Anton Bruckner, ca omagiu adus marelui şef de orchestră . . .*

A doua zi, în Biroul de Presă al Festivalului, alături de cel care a fost un excelent gazetar, C. N. Constantiniu, încercam să-l convingem pe Mehta să se întîlnească la o masă rotundă cu ziariştii, cu cronicarii bucureşteni . . . Mehta prefera convorbirilor despre muzică . . . încă o jumătate de oră de repetiţie. C. N. Constantiniu, vechi pilot pe mările gazetăriei, a manevrat cu abilitate . . . I-a spus că nu e vorba despre un act de « convenienţă », ca atunci cînd dedicase Adagio-ul brucknerian, ci de o întîlnire cu cel mai tînăr şi mai talentat dirijor al lumii contemporane . . . Şocat de îndrăzneala de a fi . . . « acuzat » de convenţionalism, Zubin Mehta s-a dezlănţuit . . . A uitat că C. N. Constantiniu i s-a adresat în franceză . . . şi, într-o engleză plină de culoare, a început să ne vorbească tumultuos, aprig, despre Georgescu, despre marile adevăruri pe care generaţia lui Georgescu le-a rostit asupra partiturilor lumii, despre unitatea conceptuală a generaţiei sale, dincolo de atîtea diferenţieri ale personalităţilor ce o compuneau, despre marea lecţie pe care Georgescu şi toţi cei afirmaţi în anii interbelici o dădeau celor care căutau drumuri noi spre impunerea capodoperelor muzicii.

Tăceam mirat de avalanşa mărturisirilor . . . Mă căzneam să înţeleg toate subtilităţile limbii în care Mehta « oficia » . . . Mai strecuram doar cîte o simplă întrebare, dorind să îndrept torentul de vorbe spre zonele de interes muzicografic, dar mai presus de toate, nu doream decît să memorez fiecare detaliu.

Mehta trecea cu rapiditate, lansînd dezinvolt şi sincer « teze », spre cele mai diferite teritorii ale artei componistice, interpretative, pedagogic-orchestrale. Caracteriza partituri, făcea comparaţii interpretative. Exprima opinii despre orchestre celebre. Vorbea despre profesorii săi dar şi despre tineri dirijori pe care i-a urmărit în diferite puncte ale globului . . . În cîteva cuvinte, a conturat locul unic pe care Webern îl ocupă în noua şcoală vieneză. A rostit cuvinte adînci despre locul lui Samuel Barber în peisajul veacului.

Se dovedea în fiecare cuvînt entuziasmat de căldura şi profesionalitatea instrumentiştilor bucureşteni şi extaziat de acustica Ateneului, dar şi de funcţionalitatea noilor săli de concert ale Capitalei.

Minutele treceau şi-mi dădeam seama că eram unicul privilegiat al unor destăinuiri dintr-o oră cînd un mare artist îşi căuta . . . « depresorul ». Conferinţa de presă dorită de C. N. Constantiniu n-a mai avut loc. Peste ani am citit într-o carte de Augustin Sandu — Arpegii pentru patru anotimpuri *— un excelent dialog cu Zubin Mehta, în care regăseam încîntătoare declaraţii despre Bucureşti, Enescu, muzica românească, orchestrele noastre.*

Peste ani, în 1967, la o altă ediţie a Festivalului Internaţional « George Enescu », am fost din nou cîteva ore alături de Mehta, urmărind clipele de adaptare la acustica

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

sălii bucureştene, dar şi repetiţiile Orchestrei din Los Angeles. Mai tîrziu, am avut bucuria să-l urmăresc dirijînd şi în alte centre ale lumii . . . Toţi cei care au colaborat cu el vorbesc despre forţa hipnotică cu care-şi transportă instrumentiştii în vîrtejuri sonore, despre perseverenţa cu care-şi urmăreşte obiectivele . . . Am studiat majoritatea înregistrărilor, i-am căutat declaraţiile prin revistele de specialitate, am căutat să pricep rostul peregrinărilor sale . . . Pe an ce trece, Mehta îmi apare drept unul dintre cei mai fascinanţi şefi de orchestră, unul dintre dirijorii care ne dau certitudinea că, într-un secol în care au fost atît de departe împinse toate barierele virtuozităţii şi magiei dirijorale, el rămîne unul dintre acei care vor să ne facă să simţim muzica — o şi declara cîndva — « cu creierul, cu inima, cu sîngele . . . »

De unde provin izvoarele acestui excepţional talent . . . ?

Mehta s-a născut la 29 aprilie 1936 la Bombay, în familia unor muzicieni. Ia primele lecţii de la tatăl său, Mahli Mehta, violonist şi dirijor al orchestrei simfonice din marele oraş natal. Tînărul şi familia sa au îndoieli în legătură cu succesul unei cariere muzicale, dar după doi ani de studii medicale, adevărata vocaţie îşi spune cuvîntul. « De cîte ori mă aşezam să scriu o teză, prin cap îmi treceau numai valuri de muzică» — îşi va aminti peste ani dirijorul despre timpul petrecut la Colegiul de ştiinţe al Indiei.

Zubin Mehta se hotărăşte pentru muzică şi ia drumul Vienei. Patru ani învaţă cu tenacitate, cîntă ca violonist într-o orchestră şi audiază la celebra Academie de Muzică de pe malul Dunării — compoziţia, pianul, contrabasul, percuţia şi în paralel dirijatul cu Swarowski. Vara, în zilele de vacanţă, pleacă la cursurile de la Sienna unde lucrează cu Zecchi şi Galliera, sau la Tanglewood în Statele Unite.

Vocaţia, ştiinţa sa muzicală impun Vienei şi altor centre muzicale. I se conferă, rînd pe rînd, ca student, Premiul de Stat austriac, Premiul Robinson (decernat la Tanglewood), Premiul I la Concursul Internaţional de la Liverpool. Aici, la Liverpool, biruie, în concurs, 100 de dirijori veniţi din întreaga lume.

Alte momente hotărîtoare în afirmarea tînărului dirijor indian: stagiunea de concerte de la Liverpool; seria de concerte de la Montreal (cînd îl înlocuieşte pe Igor Markevitsh); ciclul simfonic de la Los Angeles (avea pe atunci 25 de ani) cînd îl înlocuieşte pe Fritz Reiner şi devine, de altfel, director al orchestrei; concertele pe care le susţine la mari festivaluri, la Salzburg, Praga, Lucerna, Bucureşti; înlocuirea lui Pierre Boulez la direcţia Filarmonicii din New York; preluarea conducerii Filarmonicii israeliene la pupitrul căreia se găseşte de atîţia ani.

Răsunătoare turnee în centrele artistice ale Europei, Americii, Asiei, autentifică originala personalitate artistică a tînărului şef de orchestră.

O notă caracteristică în primele sale evoluţii: dragostea cu care se apropie de creaţia veacului nostru.

Enescu, Webern, Stravinski, Barber, Bartok, Bloh, Copland, Varese, Anatol Vieru — dovedesc interesul cu care Mehta urmăreşte întreaga evoluţie a muzicii secolului nostru. Încă din anii debuturilor dirijorale, Zubin Mehta revoluţionează viaţa muzicală a Vienei printr-un program exclusiv dedicat lui Arnold Schonberg. Spre deosebire de cei mai mulţi şefi de orchestră de mare succes, creaţia contemporană devine o zonă repertorială predilectă pentru Zubin Mehta. Şi în concertul susţinut la Bucureşti, la pupitrul Filarmonicii « George Enescu », cele şase piese op. 6 de Anton Webern au demonstrat că frumuseţea acestei muzici nu poate fi comunicată decît prin concentrare, sensibilitate, tensiune creatoare. Ascultîndu-l, atunci, în Webern, fiecare dintre noi s-a convins că Metha cultivă muzica zilelor noastre nu pentru a fi în pas cu vremea, ci pentru că o iubeşte, pentru că are nevoie de creaţia secolului în care trăieşte.

Alături de creaţia, contemporană, Mehta dovedeşte un ataşament constant faţă de creaţia secolului XIX pentru Beethoven, Brahms, Bruckner, şi aceeaşi ardoare pentru

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

descifrarea tumulturilor lumii romanticilor și postromanticilor îl îndrumă adeseori spre partiturile concepute de Richard Strauss în ultimele două decenii ale secolului trecut.

Dirijor de concert simfonic, aidoma tuturor marilor șefi de orchestră ai veacului, Zubin Mehta nu evită confruntarea cu unul din cele mai populare genuri muzicale — opera; nu evită să rostească un cuvînt plin de personalitate și în domeniul artei verdiene, wagneriene, pucciniene.

« Muzica are dublul rol de a ne descoperi propriul nostru eu și de a ne descoperi total lumea din jur — declara Zubin Mehta jurnalistului bucureștean A. Sandu. Muzica este una dintre cele mai intense forme ale vieții spirituale, îngăduindu-ne să întrevedem idealul spre care omenirea trebuie să se îndrepte: dispariția oricăror limite dintre artă și viață, dintre frumosul estetic și moral. Ca să poată rămîne fidel sieși, omul trebuie să se lase transfigurat de împlinirea în existența concretă a acelei libertăți supuse legii, pe care au realizat-o în creația lor marii maeștri. »

« Odinioară muzica clasică — continua Mehta — se adresa numai unor cercuri restrînse . . . pentru mecenații care-și puteau permite luxul să plătească muzicanții să-i delecteze în palate . . . Astăzi, muzica este pentru toți și stabilește apropieri între oameni din țări și lumi diferite. » Și, la intervenția reporterului: « Adevărat . . . dar să nu uităm că, de fapt, în pofida unor vizibile atracții — determinate de aspectele ei practice sau spectaculoase — prea puțini oameni cunosc diferite compartimente ale științei în subtilitățile ei . . . Dar specialiștii, normal, se bucură de acest privilegiu. În schimb, muzica se adresează direct mulțimilor, în care se contopesc aspirațiile omenești în totalitatea lor. »

De la Mascagni, Strauss, Weingartner și Böhn, la Karajan, Mravisnki, Ormandy, Barbirelli și Stokowski, în Capitala noastră, decenii de-a rîndul, s-au manifestat unele dintre marile baghete ale lumii contemporane, poposite la noi să omagieze poporul care a dat lumii geniul lui Enescu și pleiadele de artiști de internațională valoare. Alături de ei, Zubin Mehta rămîne un nume strălucitor în cronica artistică a Bucureștiului

VIORICA DINESCU

AZIZ NESIN

Mă întorc pe firul timpului cu ani în urmă. Călătorie plină de seducție în care, în cîteva clipe efemere, condensezi ani nu mai puțin efemeri. « Ploaia de aur » a toamnei — cum numise celebrul poet otoman Bâki din secolul al XVI-lea lumina învăluitoare a acestui anotimp fecund — se revărsa, generoasă, și asupra Bucureștiului, de-a lungul multor zile nesperat de blînde și senine. Un telefon de la Asociația de Studii Orientale mă invita la o întîlnire cu Aziz Nesin care, ca oaspete al Uniunii Scriitorilor, avea să asiste la ultimele repetiții ale teatrului din Brăila unde urma să i se joace piesa Biraz gelir misiniz? (Vreți să veniți puțin?) tradusă de Melike și Carol Roman. Cum abia isprăvisem redactarea unui studiu asupra creației sale narative — prima exegeză mai amplă dedicată lui într-o limbă de largă circulație — cunoșteam îndeaproape opera, încă de pe atunci prodigioasă, a aceluia care, la apariția legii obligativității numelui de familie, adoptase întrebarea « Ce ești ? » (Nesin?), ca pe un perpetuu, inchizitorial și obligant memento pentru sine.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Omul care, prin scrierile sale, făcea omenirea să rîdă nestăvilit, apărea acum cu totul altfel decît mi-l închipuisem: lipsit de orice urmă de causticitate, modest în întreaga sa comportare, de o iradiantă bunăvoință și o receptivă prospețime în fața noului care îl înconjura. Printr-un absurd intrat adînc în viață, pășea abia atunci, la cei cincizeci de ani ai săi, dincolo de granițele țării sale. Primul popas, România. La întîlnirile cu conducerea Uniunii Scriitorilor, prezidată de regretatul Zaharia Stancu, cu reprezentanții presei literare, în timpul vizitării diverselor edituri și tipografii, manifesta, constant, sincer interes și prețuire. Era impresionat de tirajul cărților editate la noi, de condiția de scriitor, de organizația scriitorilor. « În țările socialiste, conducerea statului depune foarte multe strădanii pentru a-și face cunoscuți scriitorii în lume » remarcase el nu o dată.

Lumea înconjurătoare reprezenta în mod evident o orchestră de sugestii pentru scrisul său, mereu treaz la contemporaneitatea cea mai cuprinzătoare. « Dintre locurile în care m-am plimbat — avea să-mi scrie după această primă și lungă călătorie — de București m-am despărțit cel mai greu. Este orașul care mi-a plăcut cel mai mult. » Nu erau simple formulări politicoase. Viața literar-artistică din țară îi lăsase impresii care, după ani, se vor răsfrînge asupra activității sale. Văzuserăm împreună, la Festivalul Internațional al teatrului de păpuși, celebra piesă a lui Alfred Jarry, Ubu roi. În aprilie 1966 îmi scria: « Am aflat cu mare bucurie că trupei suedeze care participase cu Ubu roi i s-a decernat premiul I. A fost realmente o excelentă interpretare. Aș dori mult ca la concursul din anul viitor să participe și Turcia cu o echipă de păpușari. Ar fi foarte nimerit dacă Turcia nu și-ar limita prezența numai la conferințele lui Sabri Esat Siyavușgil despre Karagöz și și-ar face-o simțită și prin spectacole. » Și într-adevăr în mișcarea de resuscitare a teatrului de umbre turc privit o vreme ca o curiozitate pur muzeistică, prezența lui Aziz Nesin nu a fost deloc neglijabilă, mai cu seamă prin cele trei piese Karagöz ale sale, intrate cu succes în repertoriul Teatrului Municipal din Istanbul.

Încă o dată în București, în primăvara anului 1980, avusese cuvinte de laudă pentru regia și interpretarea, la Teatrul Mic, a piesei Evul mediu întîmplător a apreciatului său confrate Romulus Guga și fusese de-a dreptul mișcat de gingășia interpretării Andei Călugăreanu la una dintre Nocturnele de la Teatrul de păpuși bucureștean. De convorbirea deschisă, lipsită de inexpresive uzanțe protocolare, avută cu Laurențiu Fulga pe care îl simțea prieten, mi-a amintit adesea.

L-am mai întîlnit de cîteva ori în Istanbul. Îi făcusem, nu fără temeri, într-o scrisoare, o critică severă la piesa Vreți să veniți puțin? Mai apoi, în iarna lui 1968, îi spusesem că fabuloasa capacitate de invenție cu care fusese înzestrat operează uneori, în narațiuni, în dauna exigențelor artistice. Reacția îmi pare semnificativă pentru definirea caracterului său și de aceea m-am gîndit să o inserez aici. Nu numai că nu manifestase iritare — cum prea ades se întîmplă în cazuri similare — ci a revenit mereu, în dedicații și scrisori, la aceste două momente, ca la niște pietre de temelie în prietenia noastră: « În locanta aceea pescărească săracă, dar atît de pitorească, de pe malul Bosforului, la Sariyer, cît de adevărat mi-ai deslușit scrisul! Încă nu izbutesc să scriu ceea ce ar trebui de fapt să scriu. Atunci mi-ai dat forță, mi-ai dat încredere în mine. »

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Îi recitesc mai departe corespondența. Îmi mărturisește nu arareori convingerea că, în îndîrjita confruntare cu timpul, în care se angajase, teatrul este un domeniu de mari satisfacții, că dramaturgia reprezintă o parte privilegiată a creației sale, cea care va dăinui cu certitudine peste ani. Încă din octombrie 1965 îmi scria: « Prin piesele mele încerc să găsesc, la noi, căile spre un nou teatru. Dar e tare greu să reușești ca direcția, în general conservatoare, a teatrelor, să înțeleagă și să accepte noul. Oricum însă, într-o zi, tot îl va accepta. » Ceea ce s-a și întîmplat. Dramaturgia sa, în care tentația de a fi cucerite alte universuri filosofice și artistice este predominantă, în care, printr-un specific timbru individual și național, absurdul și însingurarea omului modern sînt o constantă, în care se caută, febril, corective și soluții, este astăzi unanim considerată ca una dintre cele mai semnificative pentru Turcia. Piese ca Çiçu (Manechinul de plastic, *1969*), Tut elimden Rovni (Prinde-mă de mînă, Rovni, *1970*), Hadi öldürsene canikom (Haide, ucide-mă, dragoste, *1970*), Sen Gara degilsin (Tu nu ești Gara, *1979*), *apropiate ca structură de farsa tragică și teatrul absurd, au văzut cu succes luminile rampei nu numai în Turcia, ci și în Franța, Uniunea Sovietică, Statele Unite ale Americii, Germania, Polonia, Iugoslavia, Bulgaria.*

Remarcabila vitalitate a acestui « Nastratin Hogea al zilelor noastre », cum este tot mai des denumit Aziz Nesin, nu se dezminte nici acum, la vîrsta de șaptezeci și unu de ani.

Infarctul din noiembrie 1982 și congestia cerebrală, cu paralizie temporară, din noiembrie 1983, nu l-au împiedicat să-și continue activitatea. Într-un singur an — 1984 — a dat publicului un volum de versuri, Sondan başa (De la sfîrșit la început), *revenind astfel la prima sa pasiune în arta scrisului, și două cărți de povestiri* Benim delilerim (Nebunii mei) și Yetmiş yaşîm merhaba (Bun venit, șaptezeci de ani ai mei !)

L-am revăzut în septembrie 1985, la atît de iubita sa Fundație Nesin *din împrejurimile Istambulului, la Çatalca. Urmele bolii nu l-au marcat. Își păstrează neștirbită aceeași disciplină riguroasă de muncă și viață. Răsfoiesc însemnările convorbirilor noastre de atunci. « Cum mi-a venit ideea acestui* Nesin Vakfî? *Demult, cînd mă aflam prin internate pentru copii săraci și orfani, visam cu ochii deschiși la un cămin în care oropsiții ai soartei, asemeni mie, să trăiască demn, despovărați de griji și servituți, încrezători în viitorul lor. De prin 1970, devenind ceea ce se cheamă « un om celebru », venitul meu anual, realizat exclusiv de pe urma scrisului, se ridicase considerabil. M-am gîndit atunci să-mi prefac în realitate visul. Banii aceștia sînt de fapt ai poporului, nu ? Eu nu fac altceva decît să îi restitui lui. Există datorii ce nu pot fi reglate niciodată.»*

Concepută pentru a putea oferi un cămin pentru optzeci de copii, pînă cînd, cu studiile terminate, se vor putea întreține singuri, fundația și-a deschis porțile în 1972. În fastuoasa clădire care îi adăpostește, cincisprezece copii, între trei și nouăsprezece ani, învață astăzi să deslușească viața. Alături de un om care iubește oamenii, își poartă pașii prin tînăra livadă de pomi încărcați cu roade, prin curtea în care se ridică, tenace, alte clădiri, la fel de spațioase și solide, pornite, ca și cărțile din care-și trag seva, să înfrunte, curajos, timpul.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

AURELIAN TRIŞCU

KISHO KUROKAWA

În mai 1985, venirea lui Kisho Kurokawa la Bucureşti a stîrnit senzaţie. Mai ales printre oamenii de artă şi cultură, în rîndul arhitecţilor şi al entuziaştilor studenţi din Institutul « Ion Mincu ».

Pentru că tînărul care, alături de alţi arhitecţi, declanşase în Japonia anului 1959 mişcarea metabolismului, cel care se alătura prin anii '60 Grupului celor zece, condus de britanicul Peter Smithson, pretinzînd că sosise vremea să fie revizuită arhitectura modernă, prezenta acum publicului românesc îndrăzneţele sale concepţii de avangardă, sprijinite pe o veche, recunoscută şi fecundă tradiţie.

Expoziţia personală de arhitectură şi design cu lucrări de o rară distincţie, ca şi conferinţa cu privire la Arhitectura simbiozei, dezbaterile şi întrevederile din cursul a numai două-trei zile au subliniat din nou acea orientare profesională de generoasă sociabilitate şi acel limbaj propriu arhitectural, care găseau şi printre noi o atît de largă audienţă.

Starea de spontană şi sensibilă comunicare de atunci nu a fost declanşată nici de amintiri sau de reîntîlnirea unor mai vechi cunoştiinţe, nici de priveliştea minunatelor picturi în aer liber din nordul Moldovei (care nu au putut fi cuprinse în calendarul limitat al întîlnirii) şi nicidecum de mîncăruri tradiţionale sau de vreun vin în oale smălţuite, pe care modul cumpătat de viaţă impus sieşi de către oaspete le-a lăsat, mai de fiecare dată, deoparte.

Apropierea şi înţelegerea deplină şi-au găsit alte rădăcini adînci, care fac să se întîlnească benefic, de atîtea ori, culturi şi popoare situate peste mări şi ţări. În spiritualitatea şi în arhitectura vremurilor de la noi sau din îndepărtata Japonie se oglindesc atitudini similare. Unele dintre ele privesc măsura şi liniştea, cultul grădinii şi al florilor, decoraţia geometrică şi folosirea cu îndemînare a lemnului, sau relaţiile cu natura din care omul se ridică, prin care se împlineşte şi către care îşi deschide locuinţa, gîndurile şi inima. Altele se referă la topirea unor puternice influenţe din Orient şi din ţări ale Europei occidentale, la asimilatea unor culturi străine, la adaptarea împrumuturilor pentru a corespunde culturii proprii. Filosofia populară înţelege, aici ca şi acolo, efemeritatea lucrurilor şi lesne îşi întoarce privirea către viitor, considerînd permanenţa ca pe o continuă înnoire sensibilă.

Astfel încît Kurokawa este foarte aproape de înţelegerea noastră, de fiecare dată cînd se referă la încercările sale de restructurare a arhitecturii contemporane în contextul tradiţiilor culturale japoneze. El reafirmă valoarea istoriei, ornamentării, elementului local, tinzînd să realizeze o simbioză între trecut şi viitor. Relaţii simbiotice sînt surprinse de asemenea între om şi tehnologie, între arhitectură şi natură, între o cultură şi altele.

Kurokawa apreciază raţionalismul şi funcţionalismul care rămîn aspecte fundamentale ale arhitecturii moderne, dar combate aplicarea lor fără discriminare, abordarea analitică şi dualistă care clasifică spaţiile arhitecturale şi urbane numai după funcţiunile pure, abandonînd deci multe lucruri cu un potenţial de luat în seamă şi o ambiguitate valoroasă. « Arhitecturii moderne — spune el — îi lipsea intermediaritatea, calitatea care permite elementelor de funcţie ce există, virtual inseparabile, să se suplinească unele pe altele. »

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Bucureşti 7 mai 1985. Schiţă inedită de Kisho Kurokawa.
Prima şi ultima operă în lucru: Nitto Foods Plant, Sagae 1961 şi, după 24 de ani, Galeria de artă, Nagaya 1985

Roppongi Prince Hotel, Tokio 1984. Scara şi curtea interioară

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

În spiritul celor mai adînci tradiții românești, Kurokawa susține o arhitectură în care interiorul și exteriorul se întrepătrund. El realizează adeseori, în opera sa, un spațiu intermediar, care poate avea ca model « engawa, acel culoar exterior, adăugat sub cornișele arhitecturii tradiționale în stil sukiya din perioada Edo . . . » Un astfel de spațiu creează « o simbioză între clădire și grădina care o înconjoară ».

În stabilirea ordinii spațiale, arhitectul japonez ia în considerare valoarea egală a părților și a întregului, diversitatea, amestecul deliberat al unor elemente eterogene pentru a produce semnificații multiple, detaliile care exprimă sensibilitate umană.

Pentru o astfel de orientare este ușor de înțeles de ce arhitectura populară românească din Muzeul Satului, ansamblul palatului Mogoșoaia sau unele lucrări contemporane ca hotelurile Flora sau Student-Parc de pe malul lacului Tei din București l-au făcut pe Kurokawa să iasă din proverbiala sa ținută de suplă rigoare și discreție pentru a-și manifesta entuziasmul. « Este posibil ca filosofia și spațiul tradițional să creeze forme hipermoderne. »

Amplitudinea concepțiilor sale și semnificația lucrărilor realizate pe multe meridiane de Kisho Kurokawa pretind o prezentare mai amplă, căreia Secolul 20 *îi va rezerva locul ce i se cuvine. Va fi un prilej în plus pentru cunoașterea mai de aproape a acelei personalități care militează pentru crearea unui nou « interculturalism » prin încurajarea schimburilor și a unui dialog internațional, în care fiecare cultură își păstrează propria esență.*

KIDDER SMITH

Cunoașterea spațiului arhitectural

Înainte de a împlini cincizeci de ani și de a fi consacrat prin lucrările sale fundamentale, A pictorial history of architecture in America, *1976 și* The architecture of the United States, *1981, G. E. Kidder Smith devenise cunoscut, în Europa și pe continentul american, prin fertila sa activitate de arhitect.*

Făcuse studii la Princeton, preda la universitatea Yale și la Institutul de tehnologie din Massachusetts. Ținea conferințe în școli și în muzee, înfățișînd lumii trăsăturile caracteristice ale arhitecturii contemporane. Publicase explorările sale în istoria și în critica arhitecturală: The new churches of Europe, Italy builds *— care îi adusese o medalie de aur pentru cea mai bună carte scrisă despre Italia în anul 1956 —* Sweden builds, Switzerland builds, Brazil *și, în 1961, o altă lucrare de răsunet,* The new architecture of Europe, *ca o introducere în lumea minunat de bogată a arhitecturii europene din a doua jumătate a secolului XX.*

După nenumărate drumuri făcute de autor și de aparatul său fotografic, performanțe tehnice și căutări estetice selectate cu o parcimonioasă migală se înlănțuiau nu numai ca o privire panoramică a edificiilor ridicate după al doilea război mondial, ci ca un barometru cultural al fiecărei națiuni. Alături de arhitecți renumiți erau reliefate talente care vor deveni în următoarele decenii personalități reprezentative:

◀ **Muzeul de artă modernă al prefecturii Saitama, Urava, 1982. Vederi din exterior și din interior**

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Ralph Erskine, Hans Scharoun, C.A. Doxiadis, Gunnar Asplund, John Utzon, Jean Tschumi.

Criteriul de bază în alegerea operelor rămînea, în mod constant, proiectul final oglindit în zidire, fără a fi însă trecute cu vederea determinantele sociologice și filosofice, rezolvările structurale și trăsăturile naționale. Pentru că orice construcție de valoare demonstrează o concepție, conține idei, explorează noi fațete ale spațiului și constituie un stimulent pentru generațiile viitoare.

Cu asemenea gînduri și cu astfel de preocupări se prezenta Kidder Smith în amfiteatrul cel mare al Institutului de arhitectură din București, în după amiaza aceea în care o lumină intensă punea în valoare modenatura fastuoasă a clădirii concepute de Grigore Cerchez. Un public tînăr care îi cunoștea lucrările lua contact — de această dată — cu o persoană agreabilă, înaltă și suplă, de o elegantă mobilitate. Costumul sport și cravata cu un nod foarte strîns treceau aproape neobservate în fața zîmbetului său jovial și a licăririi pătrunzătoare a ochilor săi de culoare deschisă.

Tema expunerii părea simplă: fotografia de arhitectură. Cu sprijinul unor splendide imagini, Kidder Smith analiza acest mijloc polivalent pe care el însuși îl folosește cu atîta îndemînare pentru a surprinde spiritul operei de artă. Structuri și forme, umbre și lumini, goluri și plinuri se compun în mod unitar, dar pot fi evidențiate fiecare în parte. Mișcarea încorporată arhitecturii se accentuează o dată cu schimbarea unghiului de privire, în dialogul dintre edificiu și soare. Trebuie să înconjuri clădirea pentru a-i surprinde din timp cele mai pregnante atribute; să cercetezi relațiile sale cu istoria locului; să urmărești modul în care se integrează în sit. «Să nu desprindem imaginea monumentului de spațiul înconjurător, de vecinătăți, de pavimentul care se așterne în fața sa și a noastră . . . Și, cu acuitate, să încercăm a releva silueta și culoarea, materialul și elementele decorative care participă la individualizarea construcției, vorbindu-ne despre autor și despre vremurile sale . . .»

Rezultatele unei cercetări comparate se înjghebau definind o metodologie, decantau principii, mărturiseau aportul dintotdeauna al unor civilizații la dezvolatrea celorlalte. În acest fel, întîlnirea cu Kidder Smith, pe care ne-o amitim acum cu nostalgia prieteniei, a fost un prilej pentru a discuta cu măsură și claritate despre lumea captivantă a arhitecturii, acest cadru material care organizează și însuflețește.

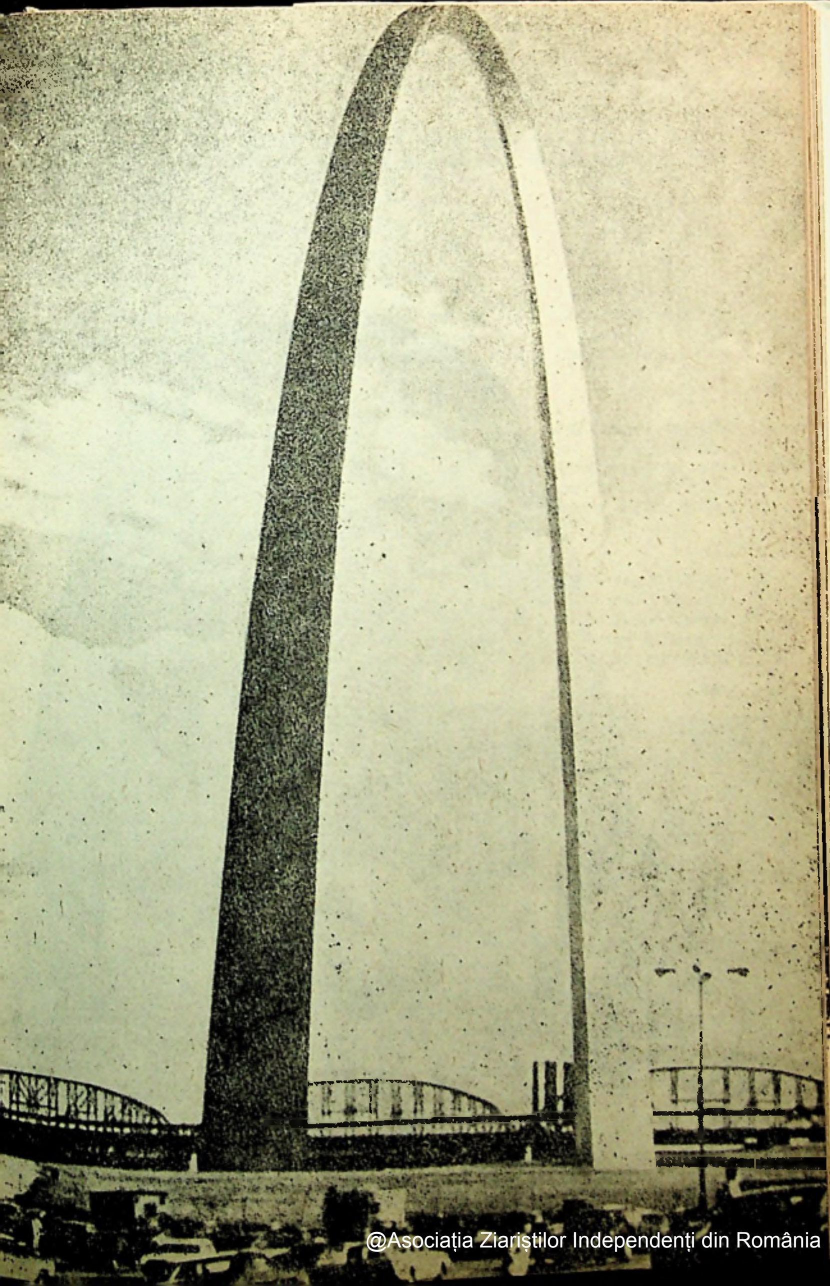
Vizita făcută în țara noastră i-a oferit posibilitatea istoricului — a cărui atitudine critică efervescentă este definitorie — să îmbrățișeze cu privirea peisajul arhitectural și căutările din domeniul construcțiilor desfășurate aici după anii '50 și să vorbească despre ele într-una dintre operele sale care avea să cunoască un răsunător succes. Pe litoralul mării Negre sînt sesizate unele lucrări remarcabile, la nivelul atîtor realizări din Europa și din Statele Unite ale Americii. După ce constată eforturile conjugate care se depun pentru acoperirea necesarului de construcții din perioada postbelică, Kidder Smith remarcă, în ultima frază a sintezei sale despre noua arhitectură europeană: «Dar cînd arhitecții români pot să realizeze construcții dintre care unele sînt mai presus de orice laude, poți să-i feliciți și să-l aplauzi» [1]

Am urmărit cu bucurie și am aplaudat, la rîndul nostru, activitatea rodnică desfășurată în continuare de reputatul critic și arhitect american, care își concentrează atenția, în ultima vreme, asupra evoluției arhitecturii contemporane din țara sa. Și ne-am gîndit adeseori cît de trebuincioasă și de folositoare poate fi, pentru cristalizarea continuă a procesului de arhitectură, o muncă depusă cu competență și cu migală, care să explice, să critice și să orienteze.

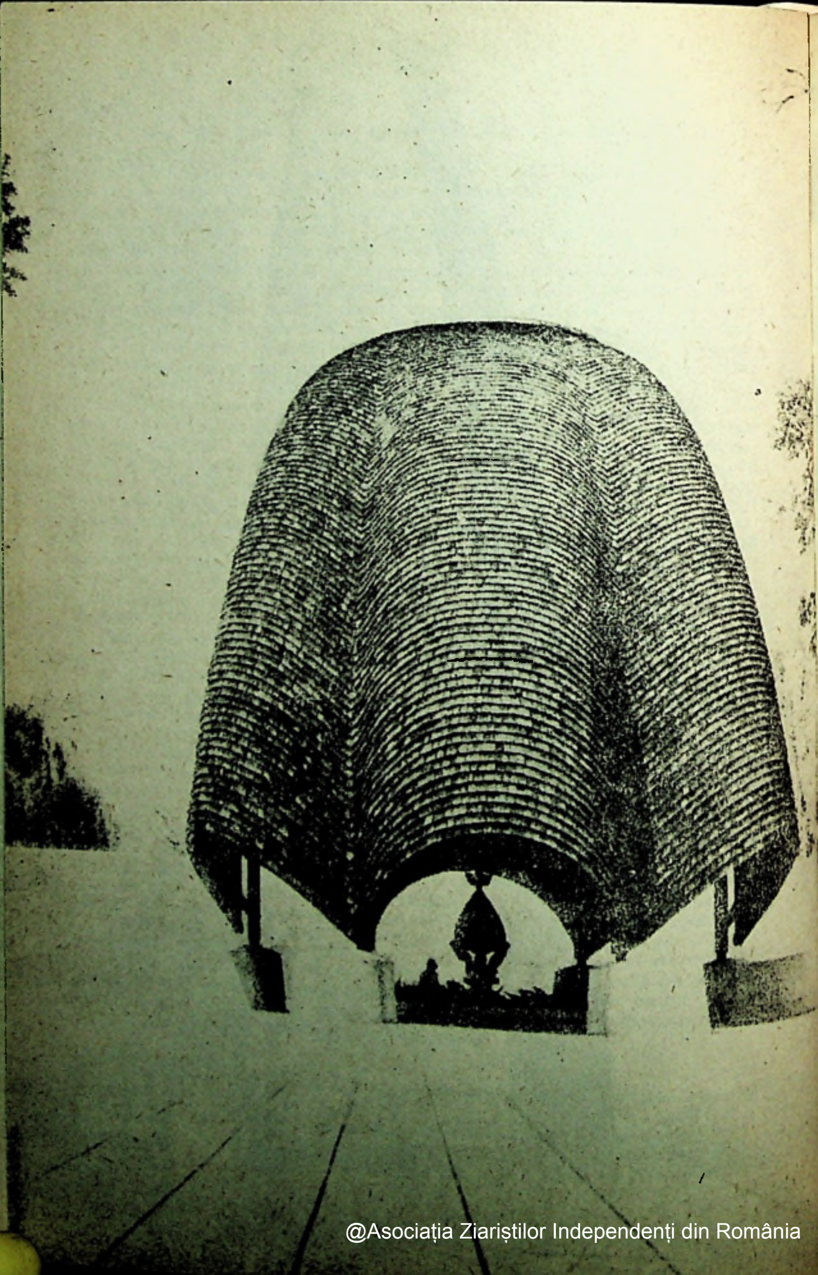
---

[1] G. E. Kidder Smith, *The New Architecture of Europe*, Penguin Book, Ltd. Harmondsworth, Middlesex, 1961.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



@Asociația Ziariștilor Independenți din România



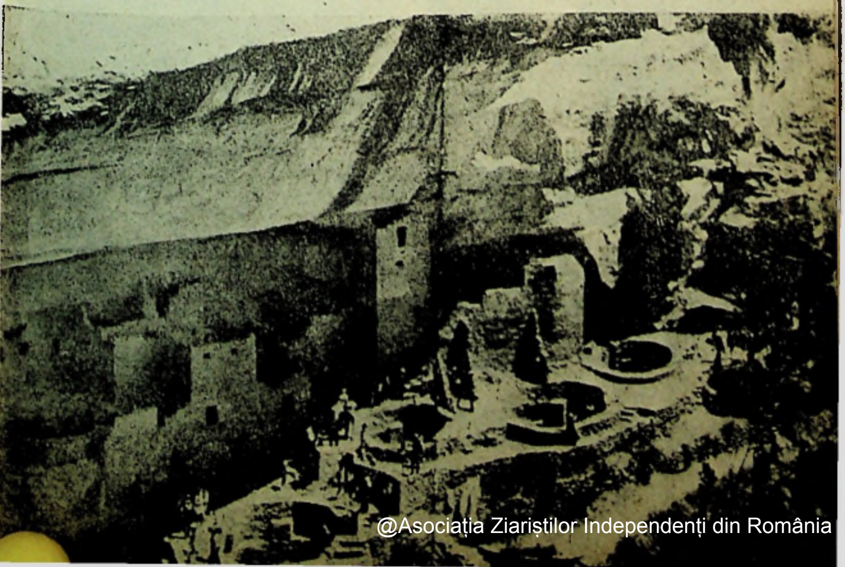
@Asociația Ziariștilor Independenți din România

G. E. KIDDER SMITH. Imagini din lucrarea sa A pictorial history of architecture in America, *Ed. American Heritage Publishing, 1976*

La sanctuarul Roofless *din New Harmony, Indiana, 1960, arhitect Philip Johnson ondulaţiile invelitoarei din şindrilă de cedru plutesc peste o sculptură în bronz de Jacques Lipchitz. Între ziduri joase şi arbori uriaşi această poartă ceremonială se deschide către nesfîrşitul răsărit.*

Gateway Arch *sau* Jefferson National Expansion Memorial *este ridicat în 1965 lîngă podul Eads pe Mississippi, în St. Louis, Montana, de arhitectul de origine finlandeză Eero Saarinen. Expresie a renaşterii unei aşezări şi simbol al drumurilor spre vest pornite de către coloniştii de altădată, arcul-monument reprezintă o cucerire de vîrf a arhitecturii americane din secolul XX, care reuşeşte să integreze organic sculptura şi tehnica inginerească a construcţiei.*

Aşezarea indienilor Amasazi, care s-au adăpostit în secolul XIII în pereţii stîncoşi de la Mesa Verde *lîngă Cortez, Colorado, la o altitudine de peste 2600 metri, cuprinde peşteri săpate în faleză şi case ridicate* punînd piatră pe piatră. *Una dintre acestea, reprezentativa* Spruce Tree House, *are camere pentru dormit şi pentru depozitare, dar şi turnuri, curţi, terase şi* Kiva, *acea încăpere subterană pentru ceremonii.*



@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

TRAGISM ȘI ANTI-RETORICĂ

O VOCE ANTICIPATOARE RAMÓN DEL VALLE-INCLÁN

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Scena a patra

Noapte. MAX ESTRELLA *şi* DON LATINO DE HISPALIS *se bălăbănesc tîrîndu-se de braţ pe o ulicioară nisipoasă şi singuratică. Felinare sparte, uşi şi ferestre, toate zăvorîte. Acelaşi pîlpîit verzui şi palid în flacăra tuturor felinarelor. Luna, peste streşinile caselor, împarte strada în două. Din cînd în cînd răsună asfaltul. Un tropot epic; soldaţi romani, umbre de poliţai. Ecoul patrulei se stinge. Se întredeschide uşa Gogoşeriei Moderniste, şi o dungă de lumină spintecă trotuarul.* MAX *şi* DON LATINO, *beţivi lunatici, filosofi peripatetici, merg alături clătinîndu-se sub dîra luminoasă a felinarelor.*

MAX: Unde sîntem?

DON LATINO: Strada asta n-are placă.

MAX: Parcă aş călca pe sticlă pisată!

DON LATINO: Da, n-au stat cu mîinile în sîn prea-cinstiţii noştri concetăţeni.

MAX: Ce direcţie adoptăm?

DON LATINO: Lasă-te condus.

MAX: Du-mă acasă.

DON LATINO: E deschisă Gogoşeria Modernistă.

MAX: Sînt frînt de umblat şi sătul de băut.

DON LATINO: O cafea, chiar poşircă să fie, tot te pune pe picioare.

MAX: E frig, Latino.

DON LATINO: Bate un vîntuleţ cam tăios, ce-i drept.

MAX: Dă-mi niţel macferlanul tău.

DON LATINO: Iar te-a apucat delirul poetic!

MAX: Ce vrei, am rămas fără pelerină, fără bani şi fără loz!

DON LATINO: Uite că am pus mîna pe Enriqueta noastră.

ENRIQUETA CALCĂ-ŢANŢOŞ, *palidă, ofilită, apare sub un felinar, strigînd cu vocea ei de vagaboandă madrilenă.*

CALCĂ-ŢANŢOŞ: 5775! Biletul norocos! Mîine cîştigă lozul cel mare! De vînzare! De vînzare! 5775!

DON LATINO: Ai picat la ţanc!

CALCĂ-ŢANŢOŞ: Vă invit la o zeamă de cafea.

DON LATINO: Mulţumesc, puicuţă!

CALCĂ ŢANŢOŞ: Iar pe Don Max îl invit la ce-o avea el chef. Văd că iar ne-am întîlnit, trei bieţi troglodiţi! Don Max, eu pentru dumneavoastră fac şi pe dracu-n patru, pe cinstitelea!

MAX: Atunci dă-mi lozul şi du-te dracului!

CALCĂ-ŢANŢOŞ: Dar mai înainte, Don Max, mărturisiţi-mi în taină dacă aţi făcut rost de cele trei firfirici şi le aveţi în portofel.

MAX: Parcă-ai fi sora lui Romanones![1]

CALCĂ-ŢANŢOŞ: O, de-aş avea eu averile pungaşului ăsta!

DON LATINO: Eu m-aş mulţumi şi cu veniturile lui pe-o singură zi.

MAX: Revoluţia, la noi, e la fel de indispensabilă ca în Rusia.

DON LATINO: O să murim înainte de a o vedea cu ochii noştri.

MAX: Atunci înseamnă că mai avem tare puţin de trăit!

CALCĂ-ŢANŢOŞ: Aţi fost pînă-n Piaţa Cibeles? Acolo s-a lăsat cu mardeală între manifestanţi şi Poliţie. Pe un poliţai cică l-au cules în batistă.

DON LATINO: Toţi sticleţii ăştia ar trebui spînzuraţi!

CALCĂ-ŢANŢOŞ: De acord! Cînd n-o să aveţi ceva mai urgent de făcut, ne punem pe treabă. Aşa-i, Don Latino?

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

MAX: Dă-mi odată lozul, Enriqueta!
CALCĂ-ŢANŢOŞ: Abulé biştarii şi v-a pus Dumnezeu mîna-n cap!
MAX: Bacşişul după ce cîştig premiul!
CALCĂ-ŢANŢOŞ: Enriqueta-i fată bună, nu se uită ea la asta!

Se deschide uşa Gogoşeriei Moderniste, şi din antreul mirosind îngrozitor a ulei încins ies unul după altul, în şir indian, epigonii parnasului modernist: RAFAEL DE LOS VÉLEZ, DORIO DE GADEX, LUCIO VERO, MÍNGUEZ, GÁLVEZ, CLARINITO şi PÉREZ. *Unii sînt nişte lungani posomorîţi, numai piele şi os, alţii sînt rotofei, îndesaţi şi fălcoşi.* DORIO DE GADEX, *jovial ca un michiduţă, ironic ca un atenian, şi sîsîit ca un ţigan, mimează un salut versaillez şi grotesc.*

DORIO DE GADEX: « Magic Maestru şi Părinte », te salut![2]
MAX: Salut, Don Dorio!
DORIO DE GADEX: Maestre, vouă nu v-a fost teamă de răgetul anarhist al poporului răzvrătit!
MAX: De vuietul epic al Mării, vrei să spui! Eu mă simt una cu poporul!
DORIO DE GADEX: Ei bine, eu nu!
MAX: Fiindcă dumneata eşti un fîrţîngău!
DORIO DE GADEX: Maestre, să ne punem veşmîntul cu paiete al curtoaziei. Dumneavoastră sînteţi un poet, şi noi, poeţii, sîntem nişte aristocraţi. Cum zice Ibsen, mulţimile şi munţii nu se întîlnesc decît la poale.
MAX: Ia nu mă plictisi cu Ibsen al dumitale!
PÉREZ: Da' ce, v-aţi făcut critic de teatru, Don Max?
DORIO DE GADEX: Pérez, gura!
DON LATINO: Aici n-au dreptul să vorbească decît geniile.
MAX: Eu mă simt una cu poporul. Eram născut să fiu tribun al celor mulţi şi mi-am bătut joc de mine, comiţînd traduceri şi făcînd versuri. Deşi, ce-i drept, de o mie de ori mai bune decît ale voastre, ale moderniştilor.
DORIO DE GADEX: Maestre, de ce nu candidaţi la Scaunul Academic?
MAX: Nu mă lua peste picior, dobitocule! Îl merit cu vîrf şi îndesat! Dar presa asta nemernică mă boicotează. Nu iartă răzvrătirea şi nu-mi iartă talentul! Ca să răzbeşti, trebuie să faci temenele în faţa oricărui Terchea-Berchea! Boul Apis mă dă afară ca pe o slugă. Academia mă ignoră. Şi sînt cel mai mare poet al Spaniei! Cel mai mare! Cel dintîi! Şi fac foame! Şi nu mă înjosesc să cer de pomană! Şi nu crapă fierea-n mine de inimă rea! Eu sînt adevăratul nemuritor, nu încornoraţii ăştia bicisnici din clica « academică »! Lovi-l-ar damblaua pe Maura![3]
MODERNIŞTII *(în cor)*: Lovi-l-ar! Lovi-l-ar!...
CLARINITO: Mastre, noi tinerii o să vă propunem candidatura la Scaunul Academic.
DORIO DE GADEX: Tocmai acum a rămas vacant scaunul lui Don Benito Mocofanul[4]
MAX: Las'că au să-l aleagă pe sergentul Basallo[5].
DORIO DE GADEX: Maestre, cunoaşteţi « Noile Desfătări ale Piticului de la Han »?[6] Un cap de operă, cu C mare! Ieri în zori l-am intonat în Puerta del Sol! E succesul sezonului!
CLARINITO: Dacă vă spun că pînă şi Poliţia a ieşit în balcon să caşte gura!
CALCĂ-ŢANŢOŞ: Mai ceva ca la Rafael el Gallo, toreadorul!
DON LATINO: Ar trebui să-i oferiţi o audiţie Maestrului.
DORIO DE GADEX: Don Latino, nu-i nevoie să spuneţi de două ori.
PÉREZ: Cîntaţi cu noi, Don Latino.
DON LATINO: Eu cînt mai gros decît un porc.
DORIO DE GADEX: Sînteţi un clasic.
DON LATINO: Şi ce să caute atunci un clasic într-un stol de privighetori moderniste? Hai, copii, daţi-i drumul!

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

DORIO DE GADEX, *urît, burlac și cocoșat, sub revărsarea lunii, deschide brațele ca niște aripi jumulite.*

DORIO DE GADEX: Piticuțul de la han !

CORUL MODERNIȘTILOR: Ce baban ! Ce baban !

DORIO DE GADEX: Fanfaron lăudăros !

CORUL MODERNIȘTILOR: Ce haios ! Ce haios !

DORIO DE GADEX: Vrea să guverneze Terra.

CORUL MODERNIȘTILOR: Hahalera ! Hahalera !

DORIO DE GADEX: Și e un Tartuffe scîrbos !

CORUL MODERNIȘTILOR: Urîcios ! Urîcios !

DORIO DE GADEX: Fără pic de-nțelepciune !

CORUL MODERNIȘTILOR: Spurcăciune ! Spurcăciune !

DORIO DE GADEX: Fiindcă-i e bostanul gol !

CORUL MODERNIȘTILOR: Ce nasol ! Ce nasol !

DORIO DE GADEX: Caca-maca, zău așa !

CORUL MODERNIȘTILOR: Evrika ! Evrika !

O întrerupere bruscă. Un tropot epic, și patrula de soldați romani apare printr-o stradă laterală. Poartă luna pe coifuri și pe săbii. Trompetele sună alarma și ușa Gogoșeriei se trîntește brusc, cu un zgomot sec. FLUIERAȘ, *căpitanul gărzii ecvestre municipale, se ridică în scări.*

CĂPITANUL FLUIERAȘ: Nici nu-mi vine a crede că niște intelectuali sînt în stare să facă asemenea tărăboi. Ce le mai lăsați atunci de făcut analfabeților?

MAX: Evrika ! Evrika ! Ioan Gură de Aur ! În grecește, să fie mai limpede, Hrisostomul. Domnule Centurion, bănuiesc că vorbiți greaca cu cele patru dialecte ale ei, așa-i?

CĂPITANUL FLUIERAȘ: Ăsta-i beat, la zdup cu el !

MAX: Nu face pe șmecherul, că o încurci ! Domnule Centurion, și eu știu s-o dau pă «sermo vulgaris», e bine?

CĂPITANUL FLUIERAȘ: Hei! Paznic de noapte, unde ești?

PAZNICUL DE NOAPTE: Vineeee !

CĂPITANUL FLUIERAȘ: Umflă-l pe bețivanul ăsta !

Apare PAZNICUL DE NOAPTE, *într-o mînă cu felinarul și-ntralta cu bastonul de cauciuc. Suflă greu și duhnește cale de-o poștă a rachiu.* CĂPITANUL FLUIERAȘ *își strunește calul. Potcoavele scînteiază. Răsună tropotul ritmic al patrulei ce se depărtează.*

CĂPITANUL FLUIERAȘ: Răspunzi de omul ăsta, bagă bine de seamă !

PAZNICUL: Să-i dau amoniac?

CĂPITANUL FLUIERAȘ: Ba să-i dai vreo două scatoalce după ceafă !

PAZNICUL: Am înțeles, să trăiți !

DON LATINO: Invită-l la un păhărel, Max. Troglodítul ăsta asturian trebuie îmblînzit cu ceva.

MAX: Am ajuns la fundul sacului...

DON LATINO: Nu ți-a mai rămas nimic?

MAX: Nici un sfanț.

PAZNICUL: Mișcă !

MAX: Sînt orb.

PAZNICUL: Și, ce, mă rog, vrei să-ți redau eu vederea?

MAX: Te pomenești că ai fi sfînta Lucia !

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

PAZNICUL: Sînt reprezentantul Autorității.
MAX: Nu-i totuna.
PAZNICUL: Ar putea fi!
MAX: Ți-am mai spus o dată că sînt orb.
PAZNICUL: Ba ești un anarhist ca toți pletoșii ăștia cu care te-ai înhăitat. Hai! Mai sprinten! Mai sprinten!
DON LATINO: Vezi să nu-și dea duhul de atîta sprinten!
PAZNICUL: Înapoi!
VOCILE MODERNIȘTILOR: Venim și noi cu Maestrul! Venim și noi cu Maestrul!
UN VECIN: Pepe! Pepe!
PAZNICUL: Viu acuma! Dați-vă înapoi, fără gălăgie!

Lovește cu bastonul în ușa Gogoșeriei. Apare stăpînul localului, un om gras cu șort alb. Întreabă ce s-a întîmplat, pleacă bombănind, și după aceea ies, cu ochii cîrpiți de somn, închizîndu-se la curea, doi gardieni publici.

UN GARDIAN: Ce s-a întîmplat?
PAZNICUL DE NOAPTE: Du-l pe ăsta la zdup.
CELĂLALT GARDIAN: Noi ieșim din schimb. Îl ducem la Prefectură.
PAZNICUL: Unde o fi!
VECINUL: Pepe! Pepe!
PAZNICUL: Alt bețiv! Vin acuși! Aveți grijă, vi-l predau.
CEI DOI GARDIENI: Dumneavoastră, domnilor, duceți-vă acasă!
DORIO DE GADEX: Mergem cu Maestrul.
GARDIANUL: Că doar n-o fi bețivanul ăsta Don Mariano de Cavia[7], în persoană! Ăla da, cap! Și cu cît e mai beat, cu atît le zice mai grozav!
CELĂLALT GARDIAN: Dar uneori o mai și scrîntește!
DON LATINO: Și nu se ține de cuvînt!
UN GARDIAN: Dumneata, după cum vorbești, s-ar zice să-l cunoști!
DON LATINO: Ba bine că nu! Ne batem pe burtă!
CELĂLALT GARDIAN: Te pomenești că sînteți ziariști!
DORIO DE GADEX: Ferească Sfîntul! Atît ar mai lipsi.
CALCĂ-ȚANȚOȘ: Domnii sînt bancheri.
UN GARDIAN: Dacă vreți să vă însoțiți prietenul, legea nu se opune, ba chiar vă dă voie; dar va trebui să aveți o ținută corespunzătoare. Eu respect foarte mult talentul!
CELĂLALT GARDIAN: Haide, să mergem!
MAX: Don Latino, dă-mi mîna. Domnilor gardieni, vă cer iertare că sînt orb.
UN GARDIAN: Ajunge cu politețurile!
DON LATINO: Încotro mergem?
UN GARDIAN: La Ministerul de Interne.
CELĂLALT GARDIAN: Mai vioi! Mai vioi!
MAX: Lovi-l-ar damblaua pe Maura. Jos cu Marele Fariseu!
CORUL MODERNIȘTILOR: Lovi-l-ar! Jos cu el!

. . . .

UN GARDIAN: Ajunge cu gălăgia! Fiți cu ochii-n patru pe poetul-criță! O caută cu lumînarea, să nu-mi spuneți mie Cuțu!
CELĂLALT GARDIAN: Ăstuia trebuie să-i ardem vreo cîteva ciomege. Și e păcat, că pare un om plin de merite.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Scena a cincea

Vestibul la Ministerul de Interne. Rafturi pline de dosare. Bănci de-a lungul zidului. Mese cu mape de meşină slinoasă. Aer de pivniţă şi miros acru de tutun rînced. Paznici somnoroşi. Agenţi ai Poliţiei Secrete: gambetă, măciucă, guler tare de celuloid, inele mari pe deget, aluniţe păroase în stil « flamenco ». Un bătrîn cam necioplit, cu perucă şi mînecuţe de lustrin, scrie ceea ce-i dictează, plimbîndu-se şi trăgînd dintr-un trabuc, un filfizon cu moacă de frizer, cu părul năclăit de briantină şi duhnind a parfum. Subalternii îi zic DON SERAFÍN, *iar mahalaua l-a poreclit* SERAFÍN-CEL-DRĂGĂLAŞ. *Uşoară agitaţie. Strigînd în gura mare, cu capul gol, lunatec şi ghiduş, dă buzna* MAX ESTRELLA. DON LATINO *îl călăuzeşte, trăgîndu-l mereu de mînecă, cu un aer rugător, oftînd. În spatele lor se ivesc căştile gardienilor. Pe coridor se aliniază, sub lumina tremurîndă a unui opaiţ, pipele, lavalierele şi pletele moderniştilor.*

MAX: Am arestat o pereche de curcani. Se chercheleau pe înfundate într-o cîrciumă şi i-am scos în şuturi, să mă escorteze.

SERAFÍN CEL DRĂGĂLAŞ: Fiţi salon, domnul meu!

MAX: Aşa şi sînt, domnule Delegat.

SERAFÍN CEL DRĂGĂLAŞ: Inspector!

MAX: Tot un drac.

SERAFÍN CEL DRĂGĂLAŞ: Cum vă simţiţi?

MAX: Mă cheamă Máximo Estrella, adică Stea. Sînt poreclit însă Stea Nenorocoasă. Am cinstea de a nu fi Academician.

SERAFÍN CEL DRĂGĂLAŞ: Am impresia că întreceţi măsura. *(Către gardieni)* De ce e arestat?

UN GARDIAN: Pentru tulburarea ordinii publice şi proferarea de insulte internaţionale. E cam turmentat!

SERAFÍN CEL DRĂGĂLAŞ: Profesia dumneavoastră?

MAX: Pus pe liber.

SERAFÍN CEL DRĂGĂLAŞ: La ce instituţie aţi lucrat?

MAX: La nici una.

SERAFÍN CEL DRĂGĂLAŞ: Păi n-aţi spus că sînteţi pus pe liber?

MAX: Ba da, pus pe liber din funcţia de om liber şi de pasăre cîntătoare. Nu vedeţi că sînt batjocorit, ponegrit, arestat, percheziţionat şi interogat?

SERAFÍN CEL DRĂGĂLAŞ: Unde locuiţi?

MAX: Bastardillos. Colţ cu San Cosma. Un palat.

UN GARDIAN: Zi-i mai bine maghernită. Nevastă-mea, cînd încă nu ne luaserăm, locuia la o mansardă a « conacului » cu pricina.

MAX: Unde locuiesc eu e întotdeauna un palat.

GARDIANUL: Nu ştiam.

MAX: Fiindcă tu, vierme birocratic, nu ştii nimic! Nici măcar să visezi.

SERAFÍN CEL DRĂGĂLAŞ: Din clipa asta eşti arestat.

MAX: Perfect. Latino, e vreo bancă pe care să mă întind ca să trag un pui de somn?

SERAFÍN CEL DRĂGĂLAŞ: Aici nu se vine pentru dormit.

MAX: O fi, dar mie mi-e somn!

SERAFÍN CEL DRĂGĂLAŞ: Îmi calci în picioare autoritatea. Ştii dumneata cine sînt eu?

MAX: Serafín cel Drăgălaş.

SERAFÍN CEL DRĂGĂLAŞ: Dacă mai spui o singură dată vorba asta, îţi trag una de-ţi sar măselele din gură!

MAX: Să te ferească Dumnezeu să încerci! Sînt cel mai mare poet al Spaniei! Am pile pe la toate ziarele! Îl cunosc personal pe Ministru. Am fost colegi!

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

SERAFÍN CEL DRĂGĂLAŞ: Domnul Ministru nu e o puşlama.
MAX: Pardon! Dumneata ignori Istoria Modernă.
SERAFÍN CEL DRĂGĂLAŞ: În faţa mea nu admit să fie insultat Don Paco. Aşa ceva nu pot îngădui! Află, domnule, că Don Paco e tata!
MAX: Mă îndoiesc. Dă-mi voie să-l întreb la telefon.
SERAFÍN CEL DRĂGĂLAŞ: Ba ai să-l întrebi din fundul puşcăriei!
DON LATINO: Domnule Inspector, fiţi mai îngăduitor. E vorba de o glorie naţională! E Victor Hugo-ul Spaniei!
SERAFÍN CEL DRĂGĂLAŞ: Gura!
DON LATINO: Iertaţi-mi îndrăzneala de a fi intervenit.
SERAFÍN CEL DRĂGĂLAŞ: Dacă vreţi să-l însoţiţi, găsim un colţişor şi pentru dumneavoastră!
DON LATINO: Mulţumesc, domnule Inspector.
SERAFÍN CEL DRĂGĂLAŞ: Paznic, condu-l pe beţivanul ăsta la celula doi.
PAZNICUL: Mişcă!
MAX: Nu vreau.
SERAFÍN CEL DRĂGĂLAŞ: Duceţi-l pe sus, cu forţa!
ALT PAZNIC: Haimana nenorocită!
MAX: Săriţi! Mă omoară! Săriţi!
O VOCE MODERNISTĂ: Barbarilor!
DON LATINO: E o glorie naţională, aveţi grijă!
SERAFÍN CEL DRĂGĂLAŞ: Aici nimeni nu cîrteşte! Vă rog să vă duceţi acasă.
ALTĂ VOCE MODERNISTĂ: Trăiască Inchiziţia!
SERAFÍN CEL DRĂGĂLAŞ: Linişte sau vă bag la răcoare pe toţi!
MAX: Săriţi! Mă omoară!
PAZNICII: Haimana ce eşti! Beţiv ordinar!
GRUPUL MODERNIST: Trebuie să dăm o raită pe la redacţii.

Tot grupul iese îmbulzindu-se. Lavaliere în vînt, pipe stinse, plete romantice. Dincolo de uşa temniţei se aud răsunînd palme şi strigăte.

SERAFÍN CEL DRĂGĂLAŞ: Ce-or fi crezînd papă-lapte ăştia de modernişti, că aici se împart caramele?

Scena a şasea

Temniţa. Beci prost luminat de un opaiţ. În umbră se zăreşte mişcînd silueta unui om. Bluză, fular, espadrile. Se plimbă vorbind de unul singur. Deodată se deschide uşa. MAX ESTRELLA, *îmbrîncit şi poticnindu-se, se rostogoleşte în fundul celulei. Uşa se închide brusc.*

MAX: Canaliilor! Slugoilor! Laşilor!
O VOCE DE AFARĂ: Vezi că acuşi te pun la cazne!
MAX: Sbirule!

Apare din umbră silueta omului care zace în celulă. La lumină se vede că poartă cătuşe şi are faţa năclăită de sînge.

DEŢINUTUL: Bună seara!
MAX: Cum, nu sînt singur?
DEŢINUTUL: Aşa se pare!
MAX: Cine eşti, prietene?
DEŢINUTUL: Un paria.
MAX: Catalan?
DEŢINUTUL: De pretutindeni.
MAX: Paria! Muncitorii catalani îşi inteţesc revolta uzînd de acest epitet

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

denigrator. Paria, în gura ta, sună ca un pinten. Curînd o să vină vremea voastră.
DEȚINUTUL: Dumneata vezi mai limpede decît mulți. Barcelona e un vulcan de ură; eu sînt muncitor barcelonez și mă mîndresc cu asta!
MAX: Ești anarhist?
DEȚINUTUL: Sînt ceea ce m-au făcut să fiu legile cele strîmbe.
MAX: Atunci ne închinăm aceluiași zeu.
DEȚINUTUL: Dumneata porți lavalieră!
MAX: Zgarda celei mai groaznice servituți! O să mi-o smulg ca să putem vorbi în voie.
DEȚINUTUL: Dumneata nu ești proletar.
MAX: Eu sînt durerea unui vis urît.
DEȚINUTUL: Pari un om luminat. Vorbești ca pe timpuri.
MAX: Sînt un poet lipsit de vedere.
DEȚINUTUL: Grea pedeapsă, n-am ce zice! În Spania munca și inteligența au fost întotdeauna disprețuite. Aici nu poruncește decît banul.
MAX: Ar trebui instalată o ghilotină electrică în plină Puerta del Sol.
DEȚINUTUL: Tot nu-i de-ajuns. Idealul revoluției trebuie să fie desființarea averii, ca-n Rusia. Nu e de-ajuns să tai capetele tuturor bogătașilor. Totdeauna se va ivi un moștenitor și, chiar dacă se desființează moștenirea, nu vom putea evita ca cei expropriați să conspire contra noastră ca să-și recapete bunurile. Trebuie să facem cu neputință întoarcerea la vechea stare de lucruri, și asta nu se dobîndește decît desființînd averea. Barcelona cea industrializată trebuie să se prefacă în scrum și să renască din propria ei cenușă, cu altă concepție despre muncă și despre proprietate. În toată Europa nu-i patron mai hain la suflet decît catalanul. N-am zis în lumea întreagă, fiindcă mai există și Coloniile Spaniole din America. Barcelona nu se poate salva decît pierind!
MAX: Barcelona e dragă inimii mele!
DEȚINUTUL: Și eu mă gîndesc des la ea.
MAX: Eu îi datorez singurele bucurii adevărate în bezna orbirii mele! În fiecare zi mai moare un patron, uneori chiar doi pe zi. Asta-ți unge sufletul!
DEȚINUTUL: Însă nu te gîndești și la muncitorii care cad!
MAX: Dar muncitorii se-nmulțesc ca gîzele, zău așa. În schimb patronii, ca elefanții sau ca toate animalele puternice și preistorice, procreează lent. Saul [8], trebuie să răspîndești în cele patru zări religia cea nouă.
DEȚINUTUL: Pe mine mă cheamă Matei.
MAX: Eu te botez Saul. Sînt poet și am dreptul să mînuiesc cum vreau alfabetul. Ia aminte, Saul, pentru cînd vei fi din nou liber. O vînătoare bună poate să urce prețul la pielea de patron catalan peste cel al fildeșului de Calcuta.
DEȚINUTUL: La asta lucrăm acum.

. . . .

MAX: *Alea jacta est!* Dă-mi mîna!
DEȚINUTUL: Nu pot, am cătușe.
MAX: Ești tînăr? Nu te pot vedea.
DEȚINUTUL: Sînt tînăr. Am treizeci de ani.
MAX: Și ce învinuire ți se aduce?
DEȚINUTUL: E o poveste lungă. Sînt socotit un răzvrătit. N-am vrut să las lucrul la țesătorie ca să plec la război, și am organizat o revoltă în fabrică. Patronul m-a turnat; am ispășit pedeapsa, am umblat lumea întreagă căutînd de lucru, iar acum sînt din nou chemat pentru cercetări, că s-au plîns nu știu care judecători. Știu ce soartă mă așteaptă: cîteva gloanțe, sub cuvînt că aș fi fugit de sub escortă... Mă rog, dacă n-ar fi decît asta...

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

MAX: De ce altceva te mai temi?
DEȚINUTUL: Să nu se distreze schingiuindu-mă.
MAX: Barbarii!
DEȚINUTUL: Nu-i cunoști!
MAX: Canaliile! Și tocmai ăștia s-au găsit să protesteze contra Legendei Negre![9]
DEȚINUTUL: Pentru cîteva pesete, cînd om străbate un loc mai retras, îmi fac de petrecanie tocmai cei însărcinați, chipurile, cu apărarea poporului. Și ticăloșii de bogătași zic că asta-i dreptate!
MAX: Bogați sau săraci, tot un drac; barbaria iberică e peste tot aceeași[10].
DEȚINUTUL: Peste tot!
MAX: Peste tot! Matei, unde-i bomba care să arunce în aer toate măruntaiele putrede din Spania asta blestemată?
DEȚINUTUL: Domnule poet, care le ghicești pe toate, n-ai văzut nici un pumn ridicat?

Se deschide ușa celulei și TEMNICERUL, *fălos ca un cocoș, îi poruncește deținutului cu cătușe la mîini să-l urmeze.*

TEMNICERUL: Hei tu, catalanule, pregătește-te!
DEȚINUTUL: Sînt pregătit.
TEMNICERUL: Atunci dă-i drumul. Te așteaptă o călătorie de plăcere, băiete!

Cel încătușat, cu o demnitate resemnată, se apropie de orb și-i atinge umărul cu bărbia. Își ia rămas bun vorbind cu jumătate de glas.

DEȚINUTUL: Mi-a sosit ceasul. Cred că n-o să ne mai vedem.
MAX: E cumplit!
DEȚINUTUL: Au să mă omoare. Oare ce vor scrie mîine ziarele astea nemernice?
MAX: Ce o să li se poruncească.
DEȚINUTUL: Plîngi?
MAX: De neputință și mînie. Să ne îmbrățișăm, frate.

Se îmbrățișează. TEMNICERUL *și omul în cătușe ies. Ușa se închide, iar* MAX ESTRELLA *bîjbîie în întuneric pipăind pereții și se așază cu picioarele încrucișate sub el, într-o poziție asiatică de meditație religioasă. Chipul lui exprimă o adîncă durere mută. De afară răzbate larmă de glasuri și galop de cai.*

Scena a șaptea

Redacția ziarului «El Popular»: încăpere scundă cu dale pe jos. În centru, o masă lungă și neagră, înconjurată de scaune goale, care marchează locurile, în fața unor mape cu colțurile roase și a unor teancuri de hîrtie albă, care lucește neted sub cercul de lumină verzuie al unei lămpi cu abajur plicat. Într-un capăt, fumează și scrie un om chel, eternul redactor cu profilul trist, palton scămoșat, degete încîrligate și unghii pătate de cerneală. Personajul acesta, logic și mitic, își aprinde țigara stinsă. Ușa capitonată se deschide, și țîrîitul strident al unei sonerii sfîșie tăcerea. Se ivește PORTARUL, *bătrînel bombănitor, mustăcios și borțos, semănînd leit cu coloneii aceia fercheși care, la procesiuni, cad de pe cal. O asemănare care te năucește.*

PORTARUL: A venit Don Latino de Hispalis cu alți cîțiva coate-goale de teapa lui. Întreabă de domnul Director. Le-am spus că nu sînteți decît dumneavoastră în toată redacția. Îi primiți, don Filiberto?
DON FILIBERTO: Dă-le drumul să intre.

Continuă să scrie. Portarul iese, și ușa capitonată de culoare verde rămîne crăpată învăluind încăperea într-un aer de tripou și cărți de joc. Intră cîrdul de moderniști, plete, pipe, pardesiuri roase, ici-colo cîte o pelerină. Redactorul cel chel își împinge ochelarii-n creștet, întinde mîna după țigare și își ia un aer important.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

DON FILIBERTO: Poftiţi, preacinstiţi domni ! Cu ce vă putem fi de folos, eu şi Jurnalul?
DON LATINO: Am venit să protestăm împotriva unui abuz mîrşav comis de Poliţie. Max Estrella, marele nostru poet, chiar dacă unii nu vor s-o recunoască, a fost închis şi maltratat cu brutalitate într-un subsol al Ministerului Dezordinii Publice.
DORIO DE GADEX: În Spania domneşte şi acum Carol al II-lea.
DON FILIBERTO: Doamne, apără-mă să nu vorbesc cu păcat, dar nu cumva marele poet era cam cherchelit?
DON LATINO: Un păhărel în plus nu justifică o asemenea încălcare a drepturilor omului.
DON FILIBERTO: Max Estrella e şi prietenul nostru. Doamne, apără-mă şi scoate-mă din belea ! Domnul Director, dacă la ora asta nu-i aici, înseamnă că nu mai vine Dumneavoastră ştiţi bine cum se face un ziar. Directorul taie şi spînzură ! Eu, fără să-l consult, nu mă încumet să inserez în coloanele noastre jalba domniilor voastre. Nu ştiu care-i poziţia ziarului faţă de Siguranţă . . . Şi oricum, povestea dumneavoastră, să fiu sincer, mi se pare cam trasă de păr.
DORIO DE GADEX: Ba e o copie pală, don Filiberto !
CLARINITO: O laşitate !
PÉREZ: O ruşine !
DON LATINO: O mîrşăvie !
DORIO DE GADEX: În Spania mai domneşte şi acum Filip al II-lea.
DON LATINO: Dorio, puişor, nu ne mai împuia atîta capul.
DON FILIBERTO: Ei, tinereţe ! Sînge aprins ! « Tinereţe, dar divin », cum a zis Rubén Darío, poetul Nicaraguei [11]. « Tinereţe, dar divin ». Şi eu citesc, ba uneori chiar admir versurile geniilor moderniste. Directorul mă ia peste picior, zice că m-am molipsit de la ei. À propos, a citit cineva povestirea pe care am publicat-o în *Los Orbes?*
CLARINITO: Eu, don Filiberto. Am citit-o şi v-am admirat.
DON FILIBERTO: Dar dumneata, prietene Dorio?
DORIO DE GADEX: Eu niciodată nu-mi citesc contemporanii, Don Filiberto.
DON FILIBERTO: Amice Dorio, nu vreau să-ţi răspund arătîndu-ţi că nu-i citeşti nici pe înaintaşi !
DORIO DE GADEX: Dumitale şi mie, Don Filiberto, ne musteşte geniul prin toţi porii. Uite la mata, se vede urma pe gulerul de la palton.
DON FILIBERTO: Aluzia asta la estetica mea vestimentară mi te dezvăluie ca pe un tînăr şi desăvîrşit estet.
DORIO DE GADEX: Eşti caustic, Don Filiberto.
DON FILIBERTO: Dumneata m-ai împuns primul !
DORIO DE GADEX: Uite ce e, păcate d'astea n-am !
CLARINITO: Dorio, lasă-te de bancuri de şcolari.
DON FILIBERTO: Amice Dorio, să ştii că sînt hîrşit cu înţepăturile şi jocurile de cuvinte ! Fac parte din codul « turnirurilor » jurnalistice. Nu mă refer la jurnalistica de azi, fireşte. M-am întrecut în agerimea minţii cu Silvela [12], la un banchet cînd mi s-a decernat Premiul Jocurilor Florale ale oraşului Málaga. Nu de mult, Narciso Díaz încă mai amintea de duelul nostru verbal într-o cronică a sa din « Heraldul ». O cronică încîntătoare, ca toate cele pe care le scrie, în care recunoştea că eu nu rămăsesem deloc mai prejos, dimpotrivă. Cita definiţia pe care o dădusem atunci jurnalisticii. O ştiţi? Chiar dacă o ştiţi, v-o mai spun o dată. Jurnalistul este un conţopist parlamentar. Congresul e ca o mare redacţie, iar fiecare redacţie e un mic Congres. Jurnalismul înseamnă şmecherie, ca şi politica. Acelaşi

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

cerc, în spaţii diferite. Aş putea să vă explic toate astea în termeni teosofici, dacă aţi fi cît de cît la curent cu nobila doctrină a Karmei.

DORIO DE GADEX: Noi nu sîntem la curent, dar Don Latino mai pricepe cîte ceva despre asta.

DON LATINO: Pricep mai multe decît credeţi voi, drăguţule. Voi nici nu ştiţi, de fapt, ce rădăcini cabalistice ascunse are polecla mea: sînt *Latino* prin botez, *Latino* prin faptul că m-am născut în Bética Hispalis [13] şi *Latino* fiindcă am cîntat într-o orchestră studenţească în cartierul Latin din Paris. Ei bine, *Latino*, într-o lectură cabalistică, dă unul dintre cuvintele magice, *Onital*. Dumneata, Don Filiberto, te pricepi niţeluş şi la magie şi cabală, nu-i aşa?

DON FILIBERTO: Să nu amestecăm borcanele. Asta e treabă serioasă, Don Latino. Eu sînt teosof!

DON LATINO: Ei bine, eu nu ştiu ce sînt!

DON FILIBERTO: Aşa cred şi eu.

DORIO DE GADEX: Un golan madrilen.

DON LATINO: Dorio, nu-ţi risipi verva, că într-o bună zi te pomeneşti că seacă. Între prieteni e de ajuns să oferi tutun la toţi, şi zău că asta te face să ai mai mult haz. Hai, dă-mi o ţigare!

DORIO DE GADEX: Nu fumez.

DON FILIBERTO: Sper că ai alte vicii!

DORIO DE GADEX: Da, siluiesc slujnicele!

DON FILIBERTO: E plăcut?

DORIO DE GADEX: Treaba are farmecul ei, Don Filiberto.

DON FILIBERTO: Bănuiesc că eşti plin de copii din flori?

DORIO DE GADEX: Aş! Le fac să avorteze.

DON FILIBERTO: Deci şi pruncucigaş!

PÉREZ: Ce ghiveci, mamă-mamă!

DORIO DE GADEX: Pérez, nu călca-n străchini! Don Filiberto, cu voia dumneavoastră, eu sînt neomaltusian.

DON FILIBERTO: Mă rog, asta ţi-o pui şi pe cartea de vizită?

DORIO DE GADEX: Mai mult, am şi o firmă luminoasă la intrare.

DON LATINO: Şi uite aşa, făcînd haz de necaz, ne consolăm noi spaniolii de foame şi de cîrmuitorii bicisnici care conduc ţara.

DORIO DE GADEX: Şi de teatrul prost, şi de piesele proaste, şi de tramvaiele ticsite şi de asfaltul numai gropi!...

PÉREZ: Eşti un iconoclast!

DORIO DE GADEX: Pérez, ascultă cu smerenie şi taci!

DON FILIBERTO: În Spania se poate întîmpla să ducem lipsă de pîine, dar de spirit şi de voie bună, niciodată!

DORIO DE GADEX: Don Filiberto, ştiţi cine e cel mai mare mucalit al nostru?

DON FILIBERTO: Te pomeneşti că voi, iconoclaştii, vă gîndiţi la Miguel de Unamuno [14].

DORIO DE GADEX: Da' de unde! Primul mucalit al ţării e însuşi regele, Don Alfons al XIII-lea!

DON FILIBERTO: Are vioiciunea madrilenă şi isteţimea burbonică, ce-i drept!

DORIO DE GADEX: Don Filiberto, află de la mine: e cel mai mare mucalit! Cel mai mare! Don Alfonso a bătut recordul cînd l-a numit Preşedinte al Consiliului de Miniştri pe García Prieto [15].

DON FILIBERTO: Aici, tinere prieten, nu-ţi dau voie să rosteşti astfel de vorbe: Jurnalul nostru e inspirat de Don Manuel García Prieto. Recunosc că nu e un om strălucit, că n-are darul vorbirii, însă e un politician solid. Dar mai bine să ne

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

întoarcem la prietenul nostru Stea Nenorocoasă. Aş putea telefona la secretarul particular al Ministrului. E un băiat care ţinea la noi, pe vremuri, rubrica « Din sălile Tribunalului ». O să cer legătura. Ce naiba ! Stea Nenorocoasă e un maestru şi merită să fie tratat cu niţică consideraţie. Ce mai rezervă atunci domnii ăştia pentru pungaşi şi mardeiaşi? Toţi cuţitarii, lua-i-ar dracul ! Bănuiesc că Steaua noastră era ca de obicei.

DON LATINO: Da, cam aprinsă !

DON FILIBERTO: E regretabil.

DON LATINO: Să ştii că azi nu-şi dăduse prea rău în petec. Eram şi eu cu el. Gîndeşte-te numai ! Sîntem prieteni încă de la Paris ! Dumneata cunoşti Parisul? Eu am fost la Paris cu regina Isabel a II-a[16]. Am scris atunci articole în favoarea ei. Am tradus şi nişte cărţi pentru Editura Garnier. Eram redactor financiar la « Lira Hispano-Americană ». O mare revistă ! Şi totdeauna semnam cu pseudonimul: Latino de Hispalis.

Sună telefonul. Don Filiberto, jurnalistul chel şi fornăit, omul logic şi mitic al tuturor redacţiilor, cere legătura cu Ministerul de Interne. Secretarul particular al Ministrului. Se lasă o tăcere. Apoi murmure, rîsete înfundate, cîte un banc în surdină. Dorio de Gadex se aşază în jilţul directorului, îşi tolăneşte pe birou bocancii rupţi în talpă şi oftează din greu.

DORIO DE GADEX: O să scriu articolul de fond glosînd pe marginea discursului şefului: « Toate forţele vii ale ţării au murit ! » exclama nu mai departe de ieri, într-un magnific acces oratoric, prietenul nostru, ilustrul Marchiz de Alhucemas. Şi camera, subjugată, aplauda din răsputeri un panseu atît de adînc, dar nu mai adînc decît celălalt, care zice: « Toate obstacolele încep să cedeze ». Iar amîndouă se pot rezuma în apostrofa supremă: « Sfinte Iacob, deschide Spaniei calea spre libertate şi progres ! »[17]

Don Filiberto lasă jos receptorul şi vine în centrul încăperii, apucîndu-şi chelia cu mîinile lui galbene şi pătate de cerneală. Mîini de schelet pedepsitor în ziua biblică a Judecăţii de Apoi.

DON FILIBERTO: Asta e prea de tot: Jos ghetele de pe masă ! Unde ai mai văzut asemenea apucături de necioplit !

DORIO DE GADEX: In senatul iancheu.

DON FILIBERTO: Poftim, mi-ai murdărit de noroi carpeta !

DORIO DE GADEX: Ca să-ţi dau o lecţie de filosofie ! Ţărînă eşti, în ţărînă te vei întoarce !

DON FILIBERTO: Nici măcar nu ştii s-o zici pe latineşte ! Sînteţi nişte mucoşi obraznici şi prost-crescuţi !

CLARINITO: Don Filiberto, noi n-am făcut nimic.

DON FILIBERTO: Ba da, aţi făcut haz, şi rîsul, într-un caz ca ăsta, e tot o necuviinţă ! Vă hliziţi de lucruri care vă depăşesc cu mult puterea de înţelegere ! Pentru voi nu există nimic sfînt ! Maura, pentru voi, e un şarlatan !

DORIO DE GADEX: Regele tromboniştilor !

DON FILIBERTO: Benlliure un făcător de kitsch-uri: *santi boni barati !*[18]

DORIO DE GADEX: În valenciană !

DON FILIBERTO: Cavestany, marele poet, un cupletist ![19]

DORIO DE GADEX: Un zdranga-zdranga la ghitară.

DON FILIBERTO: Ce să mă mai mir atunci că şeful meu atît de respectabil vi se pare un biet maimuţoi !

DORIO DE GADEX: Altul care a avut proptele !

DON FILIBERTO: Pentru voi, în lumea asta nu e nimic sfînt, nimic înălţător. Vă plîng de milă ! Sînteţi nişte nefericiţi ! Nu simţiţi Patria !

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

DORIO DE GADEX: Deh, e un lux pe care nu ni-l putem încă permite. Așteaptă întîi să ne luăm mașină, don Filiberto.
DON FILIBERTO: Nici măcar nu sînteți în stare să vorbiți o clipă serios. Unul dintre voi, pe care-l socotiți maestrul vostru, a îndrăznit să strige «Trăiască bagatela»! Și asta nu într-o cafenea, nu la o sindrofie între amici, ci chiar de la tribuna Ateneului![20]. Asta nu se poate tolera, domnilor! Voi nu credeți în nimic, sînteți iconoclaști și cinici! Din fericire, mai există un tineret care nu e ca voi, un tineret studios, harnic, un tineret cu simțul valorilor civice!
DON LATINO: Protestez, dacă te referi la golanii de la Acțiunea Cetățenească. Măcar moderniștii ăștia, cît or fi ei de haimanale cu panaș, nu au ajuns să fie Polițiști onorifici. Ce-i al lor e al lor! Și se pare că azi după-amiază a fost omorît un puțoi din ăștia cu gabardină! Dumneata ai auzit ceva despre asta?
DON FILIBERTO: Vorba vine puțoi. Avea șaizeci de ani.
DON LATINO: Perfect, să-l îngroape! Doar Pompelor Funebre le pasă de încă un cadavru!

Țîrîie prelung telefonul. Don Filiberto ia receptorul și începe o lungă pantomimă cu clătinări din cap, aparteuri și rășteli. În timp ce ascultă cu gîtul sucit, ținînd receptorul la ureche, își plimbă privirile prin odaie și-i supraveghează pe tinerii moderniști. Cînd pune receptorul în furcă, are pe chip expresia candidă a omului cu conștiința împăcată. Reapare în el teosoful, cu zîmbet placid și tîmple de fildeș, sub generoasa rotunjime a cheliei.

DON FILIBERTO: Au dat ordin să-l elibereze pe prietenul nostru Estrella. Sfătuiți-l să se lase de băutură. Are talent: Poate să facă mult mai mult decît face. Și acum duceți-vă și lăsați-mă să lucrez. Am de făcut singur tot ziarul!

Scena a opta

Biroul secretarului particular al Excelenței Sale. Miros de țigări de foi ieftine, tablouri de prost gust, lux ostentativ și provincial. Încăperea amintește deopotrivă de un birou și de o sală de jocuri de noroc, la cazino. Deodată țîrîitul telefonului urinează în poala acestui lăcaș birocratic. Iar DIEGUITO GARCÍA — DON DIEGO DEL CORRAL, *cum semnează azi la «Revista Tribunalelor și a Curții de Apel» — face un salt și ridică receptorul.*

DIEGUITO: Cine e la aparat?

....

Am transmis ordinul de punere în libertate.

....

Cu plăcere! N-aveți pentru ce!

....

Un alcoolic!

....

Da, l-am citit opera.

....

O nenorocire!

....

Cu neputință. N-am deloc fonduri disponibile.

....

Am să-i spun. Iau notă chiar acum.

....

Pentru puțin! Cu plăcere!

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

MAX ESTRELLA *apare în ușă, palid, zgîriat, cu cravata răsucită și cu o expresie trufașă și zăpăcită pe chip. În spatele lui, încheindu-se la pantaloni, apare* APRODUL.

APRODUL: Domnule, opriți-vă.

MAX: Să nu îndrăznești să mă atingi cu labele tale.

APRODUL: Ieșiți fără să provocați scandal ! Sînt în exercițiul funcțiunii.

MAX: Anunță-mă Ministrului.

APRODUL: Nu poate fi văzut.

MAX: Aha ! Ai o logică de fier ! Presupun însă că poate fi măcar auzit.

APRODUL: Domnule, nu insistați. Azi nu e zi de audiență.

MAX: Anunță-mă, dacă îți spun.

APRODUL: Ordinul e ordin ! Nu mă mai bateți la cap degeaba !

DIEGUITO: Fernandez, lasă-l pe domnul să intre.

MAX: În sfîrșit dau și peste un indigen civilizat !

DIEGUITO: Prietene Max, iertați-mă că n-am decît cîteva minute. Mi-a vorbit despre dumneavoastră redacția ziarului « El Popular ». Sînteți foarte iubit acolo. De fapt, sînteți iubit și admirat pretutindeni. Eu vă stau la dispoziție aici sau oriunde în altă parte v-aș putea fi de folos . . . Să nu uitați . . . Cine știe ! Eu duc dorul jurnalisticii . . . Mă gîndesc să fac ceva în sensul ăsta . . . De mult timp nutresc gîndul să scot o foaie volantă, un ziar zglobiu și plin de vervă și spumă ca șampania, ca un foc de artificii. Contez pe talentul dumneavoastră. Rămîneți cu bine, Maestre. Sînt dezolat că întîlnirea noastră a fost prilejuită de o întîmplare atît de neplăcută.

MAX: În legătură cu care am venit să protestez. Polițiștii dumneavoastră sînt recrutați dintre canaliile cele mai cîinoase, mai mîrșave și mai haine !

DIEGUITO: Grădina Domnului e mare, stimate Maestre.

MAX: Nu mă contrazice. Vreau ca Ministrul să afle toate astea și, totodată, vreau să-i mulțumesc că mi-a dat drumul.

DIEGUITO: Domnul Ministru nu știe nimic.

MAX: O să afle din gura mea.

DIEGUITO: Domnul Ministru are de lucru în clipa asta. Totuși, am să încerc să intru la dînsul.

MAX: Intru și eu cu dumneata.

DIEGUITO: Cu neputință !

MAX: Fac un scandal de ridic tot Ministerul !

DIEGUITO: Ești nebun !

MAX: Înnebunesc cînd mă văd ignorat și călcat în picioare. Ministrul mi-e prieten, prieten din vremurile eroice de altădată. Vreau să-l aud cu urechile mele cum se face că nu mă mai cunoaște. Paco ! Paco !

DIEGUITO: Bine, îl anunț îndată.

MAX: N-am nevoie, știu s-o fac și singur. Paco ! Sînt un strigoi din trecut !

Excelența Sa deschide ușa biroului și apare cu mînecile de la cămașă suflecate, descheiat la pantaloni, cu vesta curgînd de pe el și cu « pince-nez »—ul atîrnat în jos de un lănțișor, ca doi ochi absurzi jucîndu-i pe burtă.

MINISTRUL: Ce-i scandalul ăsta, Dieguito?

DIEGUITO: Domnule Ministru, n-am putut să-l împiedic.

MINISTRUL: Și cine-i omul ăsta?

MAX: Un prieten din vremurile eroice. Nu mă mai recunoști, Paco? Atît de mult m-a schimbat viața? Chiar nu mă recunoști? Sînt Máximo Estrella.

MINISTRUL: Cum să nu ! Cum să nu ! Dar ce, ești orb?

MAX: Ca Homer și Belizarie.

MINISTRUL: O infirmitate temporară, sper, un accident . . .

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

MAX: Ba nu, definitivă şi irevocabilă. E darul Venerei.
MINISTRUL: Dumnezeule Mare! Şi de ce n-ai venit la mine mai de mult? Nu-ţi văd aproape deloc semnătura prin ziare.
MAX: Sînt dat uitării! Tu ai fost mai inspirat cînd ai renunţat la scris, ca să ne aduci fericirea punîndu-te la cîrma ţării. Paco, cu scrisul mori de foame! Scrisul nu înseamnă decît liru-liru, haine peticite şi ghiorăit de maţe.
MINISTRUL: Desigur, literele nu se află încă la locul de cinste ce li s-ar cuveni, totuşi ele au început să fie o valoare bine cotată. Prietene Max, eu mă duc să-mi continui lucrul întrerupt. Lasă acestui tînăr o notă cu doleanţele tale. Ai sosit cam tîrziu, din păcate.
MAX: Ba am sosit exact cînd trebuia. Şi n-am venit să cer nimic. Am venit să pretind o satisfacţie şi o pedeapsă. Sînt orb, se spune că sînt poet, trăiesc de pe urma versurilor şi trăiesc mizerabil. Îţi spui în sinea ta, pesemne, că sînt un beţiv. Din fericire! Dacă n-aş fi beţiv, de mult mi-aş fi zburat creierii! Paco, ucigaşii tăi năimiţi n-au dreptul să mă scuipe şi să mă pălmuiască! Am venit să cer o pedeapsă drastică pentru această şleahtă de scursori, şi satisfacţie pentru jignirea adusă Zeiţei Minerva!
MINISTRUL: Amice Max, eu habar n-am de nimic. Dieguito, ce s-a întîmplat de fapt?
DIEGUITO: Să vedeţi, fiindcă e cam vînzoleală pe străzi, şi nu e voie să se formeze grupuri şi cum maestrul era cam înfierbîntat...
MAX: Am fost arestat pe nedrept şi torturat ca pe vremea Inchiziţiei. Poftim, se văd semnele la încheietura mîinii.
MINISTRUL: Ce-au raportat agenţii, Dieguito?
DIEGUITO: Ei bine, exact ce am spus adineauri Excelenţei Voastre.
MAX: E o minciună! Am fost arestat din pricina samavolniciei unui soldat roman, pe care l-am întrebat cu naivitate dacă ştie cele patru dialecte greceşti.
MINISTRUL: Să fiu sincer, mie întrebarea mi se pare cam nelalocul ei! Să presupui că un soldat — fie el şi roman — posedă cunoştinţe umaniste atît de întinse!
MAX: De fapt, era locotenent.
MINISTRUL: Chiar general să fi fost! Ai şi tu partea ta de vină. Ai rămas tot cu capul în nori, cum te ştiam! Pentru tine, anii stau pe loc! Vai, de-ai şti cît te invidiez pentru veşnica ta bună dispoziţie!
MAX: Pentru mine e tot timpul noapte. Curînd se împlineşte un an de cînd am orbit. Eu dictez, iar nevastă-mea scrie, dar e un calvar!
MINISTRUL: Nevastă-ta e franţuzoaică?
MAX: Pîinea lui Dumnezeu, numai că scrie spaniola cu o ortografie absolut infernală. Trebuie să-i dictez literă cu literă. Îmi fug din cap ideile. Un chin! Dacă aş avea ce mînca, zău că nu mi-ar păsa prea mult că sînt orb. De fapt, orbii pătrund mai bine înţelesul lucrurilor din jur, ochii nu fac decît să te înşele şi să te amăgească. Rămîi cu bine, Paco! Ia act că n-am venit să-ţi cer nici o favoare. Max Estrella nu e un milog, cum crezi tu!
MINISTRUL: Max, aşteaptă, nu pleca. Dacă tot ai venit, hai să stăm de vorbă. Tu mă faci să retrăiesc o întreagă epocă din viaţa mea, poate cea mai fericită. Ce departe e totul acum! Eram colegi. Tu locuiai pe strada Amintirii. Aveai o soră. De care eu eram îndrăgostit în taină. Pentru ea scriam versurile pe care le scriam.

MAX: Strada Amintirii,
Elena cochetă,
copila brunetă
zărită la geam!
Strada Amintirii,

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

plînset de ghitară,
și a lunii scară
prinsă la al-ei geam.

MINISTRUL: Ce memorie, domnule! M-ai lăsat cu gura căscată! Ce-a devenit sora ta?
MAX: S-a călugărit.
MINISTRUL: Și frate-tău, Alex?
MAX: A murit!
MINISTRUL: Și ceilalți? Erați o droaie!
MAX: Cred că s-au dus cu toții.
MINISTRUL: Nu te-ai schimbat deloc!... Max, n-aș vrea să te jignesc, știu cît ești de mîndru, dar, cît o să fiu eu în postul ăsta, îți pot asigura un venit.
MAX: Mulțumesc!
MINISTRUL: Primești?
MAX: N-am încotro!
MINISTRUL: Dieguito, ia notă chiar acum! Adresa, Max!
MAX: Tinere, pregătește-te să scrii o polilogie întreagă. Strada Bastardillos, numărul 23 bis, scara interioară, mansarda B. *Nota bene:* Dacă vă trebuie cumva un fir ca să nu vă pierdeți în acest labirint, feriți-vă de a-l cere portăresei. Mușcă!
MINISTRUL: Dac-ai ști cum te invidiez că nu ți-ai pierdut umorul!
MAX: Toată lumea e a mea, viața îmi surîde, sînt un om fără griji!
MINISTRUL: Să mor dacă nu te invidiez!
MAX: Paco, nu fi neghiob!
MINISTRUL: Max, în fiecare lună ai să primești acasă ofranda mea. Acum rămîi cu bine! Vino să te strîng la piept!
MAX: Poftim un deget, și ține-ți firea! Ce-s izmenelile astea?
MINISTRUL: Adio, geniule, întruchipare a Dezordinii universale!
MAX: Îți atrag din nou atenția că am venit să cer satisfacție pentru demnitatea mea rănită și o pedeapsă exemplară pentru canaliile de care ți-am vorbit. Or, constat că nu mi-a fost îndeplinită nici una din aceste două doleanțe și-n schimb îmi dai bani, iar eu îi primesc, fiindcă și eu sînt o canalie. Pesemne că n-aveam dreptul să părăsesc lumea asta fără să fi atins și eu măcar o dată fundul șanțului unde colcăie reptilele. Dacă mă gîndesc bine, am cîștigat pe merit îmbrățișarea Excelenței Voastre!

Max Estrella, cu brațele deschise în cruce, cu capul înălțat, cu ochii ficși și tragici în oarba lor seninătate împăcată, face cîțiva pași înainte, ca un spectru. Excelența Sa, burtos, măscuit, cu hălci de grăsime atîrnîndu-i, îi răspunde cu un elan de actor de modă veche din melodrama franceză de altădată. Cei doi se îmbrățișează. Cînd se desprind, Excelenței Sale îi tremură o lacrimă pe pleoape. Îi strînge mîna boemului, strecurîndu-i cu de-a sila cîteva bancnote.

MINISTRUL: Adio! Adio! Crede-mă că n-am să uit niciodată clipa asta.
MAX: Adio, Paco! Îți mulțumesc în numele a două biete femei!

Excelența Sa apasă pe butonul soneriei. Apare APRODUL, *cu ochii cîrpiți de somn.* MAXIM ESTRELLA, *pipăind cu bastonul, se duce drept în fundul camerei, unde e un balcon.*

MINISTRUL: Fernández, însoțește-l pe domnul pînă jos și urcă-l într-o mașină.
MAX: Sînt sigur că mă așteaptă în fața ușii cîinele meu.
APRODUL: Ba v-așteaptă în antecameră un domn mai în vîrstă.
MAX: Don Latino de Hispalis: el e cîinele meu.

Aprodul îl ia de mînecă pe boem. Cu un aer stîngaci, îl scoate din birou și, pe

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

furiş, maimuţăreşte mimica Excelenţei Sale. Mimica aceea răsuflată de actor melodramatic în marea scenă a reîntîlnirii.

MINISTRUL: Dragă Dieguito, ai văzut cu ochii tăi un om căruia i-a lipsit în viaţă voinţa. Avea totul: prestanţă, spirit, talent oratoric. Conversaţia lui scînteia în mii de culori, ca flăcările deasupra unui pahar cu punci.

DIEGUITO: Ce imagine frumoasă!

MINISTRUL: Nu-ncape îndoială că promitea cel mai mult dintre toţi cei din generaţia noastră.

DIEGUITO: Şi acum, uite-te la el, mergînd pe şapte cărări, duhnind a rachiu şi salutîndu-le în franţuzeşte pe toate codoaşele!

MINISTRUL: Douăzeci de ani! O viaţă de om! Şi, deodată, reapare acest spectru al boemei! Eu m-am salvat la timp, renunţînd la plăcerea de a scrie versuri. Dieguito, tu nu înţelegi o iotă din toate astea, fiindcă tu nu te-ai născut poet!

DIEGUITO: Bat în lemn! M-a ferit Sfîntul!

MINISTRUL: Ehei, Dieguito drăguţule, tu n-ai să ştii niciodată ce sînt iluziile, cum e viaţa de boem! Tu te-ai născut instituţionalist, nu eşti un renegat, ajuns aici din lumea viselor şi a himerelor. Pe cînd eu, da!

DIEGUITO: Vă pare rău, don Francisco?

MINISTRUL: Mă tem că da.

DIEGUITO: Doar n-o să-mi spuneţi că Excelenţa Sa domnul Ministru de Interne ar lua bucuros locul poetului Max Stea Nenorocoasă?

MINISTRUL: Ia te uită! Domnul magistrat Don Diego del Corral şi-a pus roba şi toca şi a început interogatoriul! Vă rog să suspendaţi o clipă şedinţa şi să vă gîndiţi, mai bine, cum o să justificăm pesetele pe care i le-am promis lui Max Estrella!

DIEGUITO: Simplu! Le luăm din fondurile secrete alocate Poliţiei.

MINISTRUL: Eşti mare!

Excelenţa Sa se-nfundă într-un jilţ în faţa şemineului care proiectează pe covor o lumină caldă şi tremurătoare. Aprinde o ţigară de foi şi cere «Gazeta». Îşi pune ochelarii pe nas, răsfoieşte ziarul, apoi îşi face din el un coif, şi-l pune pe cap şi adoarme.

În româneşte de ANDREI IONESCU

NOTE

[1] Alvaro de Figueroa y Torres, conte de Romanones (1863—1951), politician liberal şi scriitor, de mai multe ori preşedinte al guvernului. A instaurat, între altele, instrucţiunea primară pe cheltuiala statului şi căsătoria civilă. A proclamat starea de război contra Barcelonei în timpul grevei generale din 1919. De mai multe ori preşedinte al Ateneului din Madrid. A fost unul din cei mai bogaţi oameni din Spania.

[2] Rubén Darío, *Homenaje a Verlaine*.

[3] Antonio Maura (1853—1925): jurisconsult şi politician, şeful Partidului Conservator, de mai multe ori Preşedinte al Guvernului. Soseşte la Madrid în 1868, în plină revoluţie (momentul abdicării reginei Isabel II). La început se orientează spre liberali, apoi, după un celebru discurs în care declară că «revoluţia trebuie făcută de sus în jos», trece la conservatori. Ales academician, ţine discursu de recepţie cu tema «Arta oratorică — gen literar».

[4] Este vorba de Benito Pérez Galdós (1843—1920) — supranumit, de adversarii săi, în batjocură Don Benito el Garbancero. Romancier spaniol de talia lui Dickens şi a lui Balzac, autor al *Episoadelor naţionale* (46 de volume) şi al altor romane realiste celebre, ca *Doña Perfecta*, *Fortunata* şi

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

Jacinta etc. A scris şi piese de teatru. Face politică liberală şi este ales deputat. Se bucură de celebritate chiar din timpul vieţii, ridicîndu-i-se o statuie, dar moare orb şi părăsit de toţi, în mizerie.

[5] Sergentul Francisco Basallo Becerra este unul dintre eroii bătăliei de la Annual (1921), din Maroc (Rif), în care Spania a pierdut 12.000 de oameni. În urma acestei înfrîngeri, s-a proclamat mobilizarea generală, căreia mulţi catalani (între care şi muncitorul din piesa de faţă) au refuzat să i se supună.

[6] Piticul de la Han este un personaj « folcloric », care ameninţă în dreapta şi în stînga, fără a-şi duce însă vorbele la îndeplinire. Se pare însă că Valle-Inclán îl identifică, în piesă, cu generalul Valeriano Weyler, aflat în timpul acela la Mallorca, de unde făcea declaraţii politice ameninţătoare. Alonso Zamora Vicente îşi sprijină această opinie pe o caricatură a epocii, în care acest personaj apare în postura « Piticului de la Han ».

[7] Mariano de Cavia (1855—1919), faimos jurnalist spaniol, fondatorul cotidianului A.B.C.

[8] Numele apostolului Pavel, înainte de convertire.

[9] *La leyenda negra* este numele cu care străinătatea se referă la atrocităţile comise de spanioli la cucerirea Americii. Mulţi intelectuali spanioli au protestat împotriva ei, încercînd să dovedească faptul că nu este întemeiată.

[10] Aluzie la aşa-numita « ley de fugas », în vigoare prin anii '20 în Catalonia, şi care — sub pretextul combaterii terorismului — prevedea provocarea sau simularea unei evadări a prizonierilor, pentru a-i putea executa mai uşor.

[11] Rubén Darío (1867—1916): poet nicaraguez, considerat şeful şcolii moderniste — acea « mare mişcare de entuziasm şi libertate către Frumuseţe », cum a definit-o J. R. Jimenez — care ia naştere în America Latină şi influenţează puternic literatura spaniolă peninsulară. Metis de origine, R. D. vine în Spania în 1892, cu prilejul sărbătoririi cvadricentenarului descoperirii Americii. În 1900 se instalează la Paris, unde este influenţat de literatura parnasiană. Mare călător, mare băutor (cînd era beat, se spunea că are *la poderosa* — adică « vînă, forţă, inspiraţie »), este o figură celebră a boemei literare din acei ani. Mare prieten cu Ramón del Valle-Inclán. A jucat un rol foarte important în reînnorea expresei poetice de limbă spaniolă în secolul nostru.

[12] Francisco Silvela (1845—1905): Politician conservator şi orator celebru pentru stilul său lapidar. I se spunea « cavalerul cu pumnalul florentin ». Ia parte la reprimarea revoltei anarhiste din Barcelona în 1891, în timpul lui Cánova. A fost Membru al Academiei.

[13] Bética este numele roman al Andaluziei, iar Hispalis, numele oraşului Sevilla.

[14] Miguel de Unamuno (1864—1936): Poet, dramaturg şi eseist, este socotit şeful « generaţiei de la 1898 ». Printre lucrările sale mai celebre, sînt de amintit *Sentimentul tragic al vieţii*, *Viaţa lui Don Quijote şi Sancho*, *Negura* etc. Rector al Universităţii din Salamanca. Deportat în insulele Fuerteventura în 1924, sub dictatura lui Primo de Rivera, apoi exilat la Paris, în 1930, moare la Salamanca imediat după izbucnirea războiului civil.

[15] Manuel García Prieto, marchiz de Alhucemas (1859—1938): Politician liberal, creează coloniile penitenciare, şcoala de criminologie, reorganizează Tribunalul suprem. Semnează în 1911 tratatul hispano-marocan şi negociază cu Franţa în problema Marocului. De mai multe ori, Preşedinte al Consiliului de Miniştri. Ironia lui Valle-Inclán vizează incapacitatea lui, în 1917 şi 1918, de a găsi soluţii viabile problemei catalane şi mişcărilor din acea zonă.

[16] Isabel II (1830—1904): Fiica lui Fernando al VII-lea şi a Mariei Cristina de Napoli. La izbucnirea revoluţiei din 1868, a abdicat şi a fost nevoită să fugă în Franţa, unde a trăit în exil pînă la moarte.

[17] Aluzie, prin antinomie, la faimosul strigăt de luptă al spaniolilor contra maurilor, *Santiago y cierra España* (« Sfinte Iacob, închide Spania »).

[18] Mariano Benlliure (1866—1947): celebru sculptor valencian, autorul monumentului lui Castelar, de la Madrid, şi faimos pentru efigiile sale la procesiunile religioase *(pasos)*. Foarte dispreţuit de modernişti, care îl considerau « un pompier » făcător de *kitsch*-uri. La aceasta se referă Valle-Inclán cînd reproduce strigătul vînzătorilor ambulanţi — majoritatea italieni — de statuete de ghips, foarte răspîndite în acea epocă în Spania: *santi, boni, barati !*

[19] Juan Antonio Cavestany (1861—1924): Scriitor şi dramaturg, foarte atacat şi el de modernişti. Orator şi politician, ales deputat al partidului conservator.

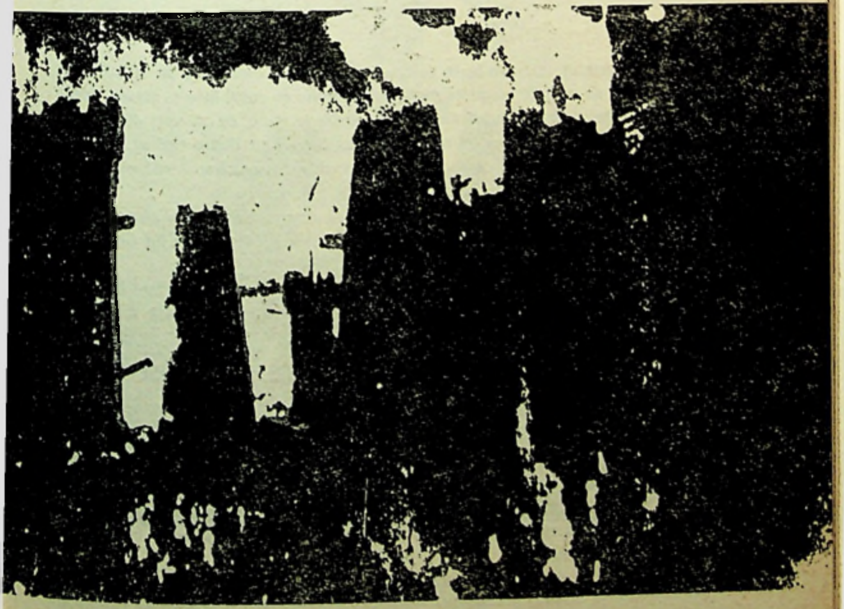
[20] Ateneul din Madrid *(Ateneo cientifico, literatio y artístico)* a fost fondat în 1820—1823 de către Societatea Economică. Este un fel de club literar, dotat cu sală de conferinţe, bibliotecă etc. Ca loc de întîlnire al scriitorilor epocii, a jucat un rol important în istoria literaturii spaniole, mai ales în sfîrşitul secolului trecut şi începutul celui actual. Valle-Inclán i-a fost preşedinte timp de cîţiva ani.

Arde Babilonul, secvenţă din filmul *Intoleranţă* ▶

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

VALOAREA SOCIALĂ A UNEI OPERE DE PIONIERAT

DAVID WARK GRIFFITH



@Asociația Ziariștilor Independenți din România

« Un film pentru posteritate, pentru adevăr, pentru frumusețe. »

D. W. GRIFFITH

Multă vreme s-a manifestat în cinematografie o tendință de a alege teme menite să cuprindă o suprafață extraordinar de vastă, atît în spațiu, cît și în timp. Citām, ca exmplu, filmul american Intolerance. *Tema lui poate fi formulată astfel: « În toate timpurile și la toate popoarele, din cele mai îndepărtate vremuri și pînă în zilele noastre, a dominat printre oameni intoleranța, iar intoleranța are drept consecință crima ».*

VSEVOLOD PUDOVKIN

Nu-mi mai amintesc cine vorbește cu cine în secvențele americane pe străzile din Intolerance. *Dar nu voi uita niciodată masca trecătorului cu nasul lung și ascuțit, răsărind din furca ochelarilor, cu barba atîrnînd, cu mîinile la spate, cu un mers de maniac. Trecerea lui întrerupe momentul cel mai patetic al convorbirii dintre tînărul și tînăra săracă. De ei aproape că nu-mi amintesc nimic dar pe acest trecător îl văd viu în fața mea, deși s-au scurs douăzeci de ani de cînd am văzut filmul. . .*

Acest domeniu, această metodă, acest principiu de construcție nu erau altceva decît montajul, *a cărui naștere va rămîne legată pentru totdeauna de numele lui Griffith și la care acesta a ajuns prin procedeul acțiunilor paralele. . . .*

El a creat totul, a inventat totul. Nu există cineast pe lume care să nu-i datoreze ceva. Partea cea mai bună a cinematografului sovietic a ieșit din Intoleranță. *Cît despre* mine, *îi datorez totul.*

SERGHEI EISENSTEIN

Ceea ce a reușit el, nu realizase nimeni mai înainte. Cînd te apleci atent asupra operei sale, ai impresia că asiști la geneza cîntului ori la prima folosire conștientă a pîrghiei sau a roții, că ești martor la apariția, organizarea și începuturile limbajului, la nașterea unei arte.

JAMES AGEE

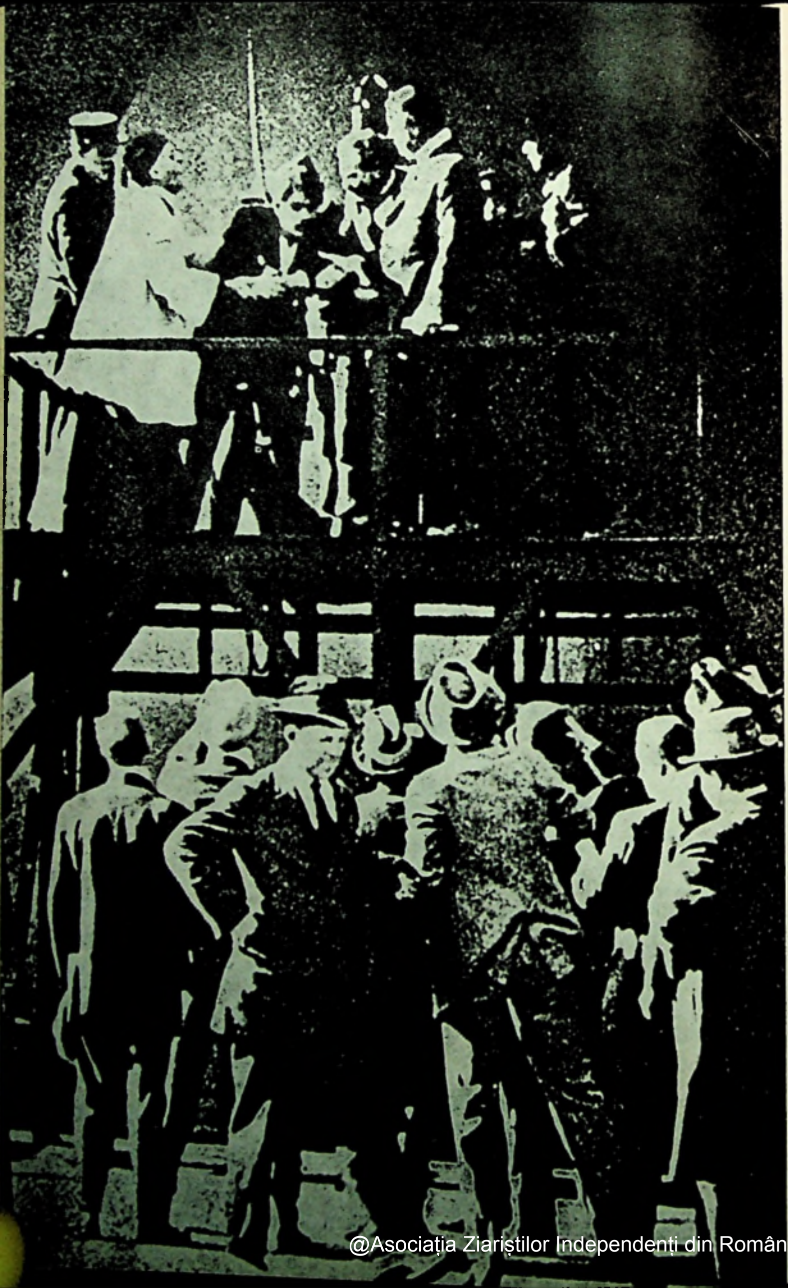
@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Cel mai ambițios film din cîte s-au realizat vreodată

FRANCESCO PASINETTI

Charles Dance îl întruchipează pe DAVID WARK GRIFFITH, în filmul *Goodmorning Babilonia*, al fraților Taviani

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Momentul culminant — al spînzurătorii — din *Intoleranță*, episodul modern *Mama și Legea;* în centru ROBERT HARRON (Băiatul)

Un « studiu » pregătitor al mediului din *Mama și Legea:* LILIAN și DOROTHY GISH, în filmul *Mușchetarii din Ulița Porcului* (1912)

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

« KING » DAVID

Istoria cinematografului se rescrie în fiecare zi. Ea nu s-ar putea satisface cu aproximaţii şi fade repetiţii. Ea implică o reajustare tot mai fermă, un ecleraj variabil la infinit. Cel puţin cînd e vorba despre opere durabile: aceea a lui Griffith, prin excelenţă (. . .) Griffith, visător incorigibil, pus la hibernare de către pontifi auguşti, dar pe care azi îl redescoperim, vrăjiţi. Griffith, contemporanul nostru.

Handicapul său major: a fi făcut să vibreze totdeauna, oricare ar fi subiectul, coarda melodramatică: a fi crezut în poveştile sale, mici sau mari, în loc să se fi detaşat de ele prin pirueta satirei ori a cinismului; a nu fi tăiat cinema-ul de rădăcinile lui populare.

. . . Dacă există o operă la adăpost de ravagiile timpului, e desigur aceasta.

CLAUDE BEYLIE

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

FLORIAN POTRA

Vitalitatea unui mare „om de spectacol”

La șapte decenii de la premiera filmului *Intolerance* — vineri, 5 septembrie 1916, în sala « Liberty Theatre » din New York —, personalitatea puternică, masivă a lui David Wark Griffith (n. 22 ianuarie 1875, m. 23 iulie 1948) îngăduie, credem, desprinderea unei singure virtuți de nimeni contestate: o incomparabilă *vitalitate*. Dincolo de aceasta, se cere instituirea unei ordini mai riguroase în gestiunea critico-istorică a judecăților și evaluărilor cu privire la opera și la arta cineastului american. Nu e vorba de a-i contesta creativitatea și contribuțiile aduse expresivității filmice, anvergura de *pionier*, ba chiar și de Părinte al cinematografului în S.U.A., Homer dar și « Cimabue și totodată Dumas fiul » al acestui cinematograf. Și dacă națiunea, recunoscătoare, i-a ridicat unui baron Von Steuben, « erou al revoluției americane », o impozantă statuie la Valley Forge, fără îndoială că Griffith merită două, una la Crestwood, în Kentucky, unde s-a născut, și alta, mai mare, la Hollywood. (Eisenstein ar fi trebuit să observe că prin contopirea lui « Crest » cu « Holly », Hollycrest, se poate ajunge la o « Creastă » sau « Culme » a lui « Holly », sub semnul căreia să stea destinul lui Griffith, de îndată ce tocmai pe asemenea invenții combinatorii își baza sovieticul teoria montajului: vezi *Montaj 1938* și speculațiile pe marginea « Cuvîntului-Portmantou ».) Se cuvine, în schimb, a aproxima cu mai multă finețe și exactitate valoarea și limitele operei lui Griffith și îndeosebi ale « filmului-cheie » *Intoleranță*.

S-a bătut multă monedă pe seama descoperirilor și inovațiilor tehnice propuse de Griffith, căruia i se atribuie o protocronistă supremație în « folosirea » primplanului, a montajului alternat sau paralel (« finalurile à la Griffith »), a travellingului, a racursiului, a plonjeului, a supraimpresiunii, a contracției sau dilatării timpului cinematografic *(suspense-time)* și multe (toate) altele. În acest cîmp,pentru elegantul *outsider* al criticii noastre de cinema, Romulus Rusan, Griffith este « profetul care vede atît de departe încît nimeni n-a mai putut adăuga ceva descoperirilor sale fundamentale »; iar titlul însemnării encomiastice e pur și simplu *Geniul*. După care criticul își face argumentarea mai rafinată: « Bineînțeles, tehnica ulterioară a perfecționat — uneori pînă la o rotunjime excesivă — ideile prin care Griffith voise tocmai să se dezlege de ea »; această ultimă observație rămîne, după cum se va vedea, cardinală. Dar Rusan a avut premergători mai mult decît iluștri, cel mai important fiind Eisenstein, și el un « geniu », și el plin de o extraordinară vitalitate, și el contradictoriu și paradoxal: « Nu-mi plac deloc dramele lui Griffith, cel puțin, sensul dramaturgiei sale. La el, totul se sprijină pe concepte înapoiate. Este expresia ultimă a unei aristocrații burgheze la apogeu, care se îndreaptă spre declin. Dar este Dumnezeu-Tatăl. El a creat totul, a inventat totul. Nu există cine-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ast pe lume care să nu-i datoreze ceva. Partea cea mai bună a cinematografului sovietic a ieşit din *Intoleranţă*. Cît despre mine, îi datorez totul ». (Azi ştim mai precis că ideologia griffithiană care îi repugna lui Eisenstein era aceea a individualismului agresiv şi vital al burgheziei capitaliste, într-o perioadă de intensă efervescenţă, în momentul cotiturii pe care avea s-o determine primul război mondial.)

Maurice Bardèche şi Robert Brasillach (în *Histoire du cinéma*) îl confirmă pe Eisenstein, cu nuanţări esenţiale, dobîndite printr-o răsturnare a raportului: « Tot cinematograful sovietic există în *Intolerance*, formele sale, conţinutul său, menirea sa. Griffith a văzut cel dintîi că cinematograful era instrumentul de expresie ideal pentru pasiunile colective, că era înainte de orice o admirabilă şi redutabilă carte de istorie, falsificatoare ca şi celelalte. Griffith şi Eisenstein spun acelaşi lucru; dar Griffith a scris reversul revoluţiei căreia Eisenstein îi proslăveşte măreţia. Şi o spun cu aceleaşi mijloace: amîndoi ştiu că un racursiu, o imagine puternică, o apropiere oratorică sunt adevăratele mijloace pentru a povesti istoria popoarelor care sunt nişte mari copii creduli ». Nici că se putea imagina o mai viguroasă subliniere a viziunii lui Giaime Pintor (în *Sangue d'Europa*) despre funcţia cinematografului în viaţa omenirii, sub unghi atît social, cît şi estetic: « Şi aici, capitalismul american şi proletariatul rus se întîlneau în hotărîta lor voinţă de a pune stăpînire pe o lume încă nedescoperită, de a se servi cu încredere şi cu energie de noile instrumente ale omului ». Iar întîlnirea aceasta se repetă, punctual, la intervale şi în domenii variate.

Istoricii şi esteticienii admit, în unanimitate, că Griffith nu a inovat prea mult, că procedeele şi « metodele » atribuite inventivităţii cineastului american fuseseră « găsite » şi aplicate cu ani înainte (Porter, italienii, francezii, danezii) şi mai corect ar fi să se afirme că regizorul *a impus* lumii aceste experienţe şi experimente, ceea ce nu numai că nu-i ştirbeşte meritele, ci i le amplifică, subliniind specificitatea americană a intervenţiei lui Griffith, fuziunea acesteia cu « energia naţională », mai precis, hollywoodiană. Căci în puţine ocazii îşi găsesc o ilustrare mai pregnantă notaţiile lui Gramsci din *Indivizi şi naţiuni*: « Poate fi, prin urmare, numit „naţional" individul care este o consecinţă a realităţii concrete naţionale sau care iniţiază o anumită fază a activităţii practice sau teoretice naţionale. Ar mai trebui, apoi, pus în lumină faptul că o nouă descoperire, care rămîne un lucru inert, nu reprezintă efectiv o valoare: „originalitatea" constă atît în „a descoperi", cît şi în „a aprofunda", „a dezvolta" şi „a socializa", adică a transforma în elemente de civilizaţie universală: şi tocmai în acest domeniu se manifestă energia naţională, care e colectivă, care e ansamblul raporturilor interne ale unei naţiuni ».

Adăstînd în dreptul acestei problematici, trebuie să arătăm că, în zelul lor de a lăuda noutatea şi eficacitatea procedeelor lui Griffith, criticii sau istoricii entuziaşti nu şi-au dat seama că păşesc pe terenul unei necesare şi delicate disjuncţii. Pe cine admiră ei, în fond, pe Griffith ca regizor-artist ori pe Griffith ca regizor-tehnician? Carlo Ludovico Ragghianti s-a simţit dator să răspundă acestei întrebări încă acum o jumătate de secol.: « De ce — şi pare aproape ciudat că trebuie, în acest an de graţie 1940 şi în cultura noastră, să insistăm asupra unor rectificări de felul acesta —, de ce să fie posibilitatea virtuală de mişcare, quasi animistă, a aparatului de luat vederi, precedentul folosirii camerei mobile de către Griffith, şi să nu fie, mai degrabă, nevoia de a se exprima a lui Griffith cea care a determinat folosirea camerei mobile? Să fie, oare, posibilitatea tehnică sau materială — de conceput sau de presupus în mod abstract — răspunzătoare de imaginea atît de personală a lui Griffith? Nu cumva, oare, adevărat o fi mai curînd contrariul, cu alte cuvinte, faptul că, în concret, tocmai viziunea aceasta a determinat o atare tehnică scoasă la iveală? » Bineînţeles că nevoia de expresivitate a lui Griffith a

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

fost hotărîtoare, mai ales dacă ne gîndim că, încăpățînîndu-se să nu mişte aparatul, Chaplin va continua, în paralel, să realizeze, nestingherit, capodopere. Acelaşi Ragghianti propune o sugestivă inventariere comparată a mijloacelor adoptate de cei doi cineaşti, plecînd de la punctul ferm, originar, al melodramei lirice: « Cameră mobilă, planuri lungi, medii şi prim planuri, oblicităţi ale aparatului, plonjeuri, recitativ cinematografic, naturalitate nesofisticată a imaginilor: iată limbajul verdian al lui Griffith. Cameră fixă, păstrată cu obstinaţie în nemişcare, pantomimă a actorului stilizat, ritm dansant al apariţiilor şi al figurilor, spaţiu riguros determinat, reflectare interioară în spaţiul cinematografic creat din elemente ale lumii înconjurătoare asumate ca participantă . . . : iată limbajul rossinian al lui Chaplin ». În sfîrşit, polemizînd cu gustul *amateur* al criticii de cinema franceze prin Marcel Martin (*Le langage cinématographique*, tradus şi în româneşte), Ragghianti admite că filmul poate să devină *art transfiguratif*, transfigurare artistică, inclusiv în cazul lui Griffith. Dar transfigurare artistică înseamnă « desprindere de practic, de funcţional, de raţional, de moral, şi subiectivare fantastică sau lirică » (*Cinema arte figurativa*). Şi tocmai o astfel de subiectivare au în vedere, la rîndul lor, Bardèche şi Brasillach cînd susţin că autorul *Intoleranţei* « a căutat să dea cinematografului american ceea ce îi lipsea, adică adevăr şi lirism, deopotrivă ». Mai mult, referindu-se la confesiunile lui Griffith din pamfletul *The Rise and Fall of Free Speech in America*, scris întru apărarea *Naşterii unei naţiuni*, unde cineastul exclamă: « Intoleranţa este rădăcina tuturor cenzurilor . . . Intoleranţa a martirizat-o pe Jeanne d'Arc . . . Intoleranţa a distrus prima tiparniţă . . . Intoleranţa a născocit vrăjitoarele din Salem », cei doi critici francezi — de care nu e străină o anumită aluzie la mentalitatea « sudistă » a familiei Griffith şi a lui David Wark însuşi — sunt încredinţaţi că « istoria persecuţiilor de-a lungul timpurilor, în *Intoleranţă*, nu e decît repetarea dramei zdrobirii Sudului ». Parcă l-am auzi pe Visconti mărturisind: « Fiecare dintre filmele mele ascunde poate un altul: adevăratul meu film, niciodată realizat, despre Viscontii de ieri şi de azi . . . ».

Ar fi greu de contestat că *Intoleranţă*, « acest monstru straniu », « brulon genial » « furie a unei nebuneşti, dar generoase îngîmfări », a fost şi rămîne « cel mai ambiţios film din cîte s-au realizat vreodată » (Pasinetti), un « monument al cinematografului mut » (Sadoul), « epopee modernă fără discuţie, în ciuda eşecului ei, cel mai înalt, cel mai ambiţios gînd de cinema, care rămîne, nu ne îndoim, cel mai conform cu geniul cinematografului » (Bardèche şi Brasillach). De la Sadoul la Pasinetti, cercetătorii sunt uluiţi de cantitatea materialelor întrebuinţate şi de costurile producţiei: « 96000 de dolari — socoteşte Sadoul — au fost cheltuiţi pentru figuranţi, rochia reginei a costat 7000 dolari, iar mantia aceleaşi, cu trenă, peste 1000. Corpului de balet i-au revenit 200000 de dolari, adică preţul unui film curent pe vremea aceea. 360000 de dolari au fost destinaţi locaţiei costumelor folosite în film, care a mai înghiţit şi alţi 300000 de dolari, contravaloarea materialelor de construcţie. În total, episodul babilonian a absorbit milionul de dolari cîştigat de Griffith cu *Naşterea unei naţiuni*. (. . .) *Patimile lui Cristos* a costat 300000 de dolari şi a mobilizat 35000 de figuranţi, *Sfîntul Bartolomeu* s-a mulţumit cu 250000 de dolari şi cu 2500 de figuranţi ». Stimulat şi influenţat de *Cabiria* italianului Pastrone, dar mişcîndu-se mai dezinvolt şi mai liber, Griffith demonstrează lumii ce înseamnă, ce trebuie să însemne o supraproducţie la scară americană (*Intoleranţă*, se pare, nu a fost depăşit, ca investiţii, decît de *Ben Hur* al lui Wyler şi de *Cleopatra* casei « Fox », amîndouă după 1952). S-au tras 100000 metri de peliculă, împărţiţi în 80 de bobine sau acte, care presupuneau o durată a proiecţiei de 20 de ore. Prea mult, totuşi, chiar şi pentru o supraputere cinematografică — producţie şi difuzare (public) — cum e America: Griffith a fost silit de *produceri* să taie din abundenţă,

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

În închisoarea din *Intoleranță* (episodul *Mama și Legea*)

reducînd întregul la 12 acte, după unii, la 14 acte, după alții (4500 m). Dar chiar și așa, «ciuntit», proiectul de apologie a toleranței, pus pe cele patru voci ale episoadelor (poveștilor) distincte, se dovedește uriaș: «Cele patru istorii ale mele se vor alterna — declară Maestrul. La început, undele lor vor fi separate, lente și calme; treptat-treptat, însă, ele se vor apropia și vor spori în repeziciune pînă la deznodămînt, unde se vor apropia și se vor contopi într-un același torent de o violentă emoție». Lucrurile nu s-au petrecut, totuși, pe măsura intențiilor și așteptărilor lui Griffith. Roger Boussinot nu e în stare să ne convingă că la mijloc n-ar fi fost megalomania realizatorului și că «mizanscena s-a situat la înălțimea bugetului, și, ca să folosim jargonul producătorilor, „banii s-au văzut"». Dascălul și colegul lui Boussinot, Jean Miltry, salvează doar «ritmul prodigios», după ce recunoaște că filmul e «psihologicește contestabil, naiv sub multe aspecte, ba chiar și cam primar». «Colosalul» lui Griffith demonstrează, încă înaintea anilor '20,

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

că semnele cu care se umple ecranul depind și de matricea lor economică și că nu pot fi independente de ea. Edificiu faraonic al cinematografului mut, *Intoleranță* reflectă această conexiune, punînd totodată în lumină, oricît de contrastante, pulsiunile unei societăți în toiul exaltării propriei vitalități.

Însuși Eisenstein și însuși Pudovkin — atît de entuziasmați de unele rezolvări tehnico-regizorale — își manifestă rezerve nete față de incomensurabilitatea veleitară a temei. După Eisenstein, « cele patru episoade alese de Griffith nu pot fuziona », iar Pudovkin pune eșecul (parțial) pe seama vastității temei (model de enunț lapidar și evocator): « În toate timpurile, în toate țările (la toate popoarele), intoleranța a generat crime ». Nu poate fi cuprinsă într-o singură operă, spune Pudovkin, o temă atît de largă în timp și în spațiu, « amploarea sarcinei nu permite acestei teme să se transforme în film », și, încă o dată, ne întîmpină aici o măsură cantitativă. A trebuit să intervină, mai tîrziu, în 1939, pudovkinianul Umberto Barbaro pentru ca teoria și poetica filmului să găsească drumul drept spre esența fenomenului legat de « limitele temei »: « Observația lui Pudovkin, la prima vedere, pare cît se poate de judicioasă; însăși ideea de *în toate timpurile* și *în toate țările* nu poate fi conținută într-un metraj normal, sau chiar și într-unul excepțional, de peliculă. Dar dacă Pudovkin ar fi reflectat mai mult la nemulțumirea lăsată de acest vechi film, și-ar fi dat seama că ea derivă din lipsa de fuziune a unor episoade așa de numeroase și de îndepărtate între ele, legate doar de un fir ideologic care nu putea, totuși, să nu provoace monotonie și confuzie. Intoleranța disemina, în film, orori și crime, de la Babilon pînă la Sfîntul Bartolomeu, pînă la un modern conflict de muncă, dar nu se vedea *în toate timpurile și în toate țările*. Greșeala nu a fost, însă, cea denunțată de Pudovkin, adică excesiva amploare a temei, ci a stat în supraabundența lipsită de armonie, ce dădea peste margini, în viziunile particulare alese spre a o întruchipa; greșeala a decurs din faptul că s-a intenționat obținerea universalității prin *cantitate*. Dacă spune « toți oamenii sunt... », sarcina unui artist nu poate fi aceea de a-i reprezenta pe toți, sau cît mai mulți cu putință, la modul voit de temă; ci aceea de a reprezenta unul singur, în omenia căruia să se dezvăluie omenia tuturor ». Soluția dictată de Barbaro e teoretică, abstractă, și presupune geniu. Dar pentru ca să se ajungă la o asemenea înțeleaptă concluzie a fost necesar să cadă întîi în eroare — spre cinstea lui — Mister Griffith, cu ambiția sa luciferică, nemăsurată, cu donquijotismul său american, cînd patetic și cînd aproape ridicol. O eroare practică, în însuși procesul de geneză al operei, « corectată » teoretic *a posteriori*, cum se întîmplă totdeauna în istoria oricărei arte.

Și totuși, *pereat mundus sed fiat iustitia:* piară întregul, sortit dinainte înfrîngerii, dar facă-se dreptate părților, mai exact părții. Căci există, în *Intoleranță*, o parte, un episod, un fir narativ — unul din cele patru — care merită să fie salvat: cel « modern », *The Mother and the Law (Mama și Legea)*. Iar din aceasta, ca într-un incastru, părțile în care palpită autenticitatea sentimentelor, adevărul omenesc al luptei pentru viață, dincolo de melodrama rudimentară și dincolo de prostul gust (evident în onomastica personajelor, de un kentuckian dannunzianism). Nu strică să amintim că Maestrul — dar mult mai potrivit ar fi să alegem accepția de Meșter, dintre atîtea altele, ca Stăpîn, Domnișor, Dascăl etc., toate aderente « personajului » Griffith —, Meșterul, așadar, a gîndit și elaborat, el însuși, ca autor, povestea Micuței Darling și a bărbatului ei nefericit, ca pe un film de sine-stătător, autonom, încă pe cînd lucra, în 1915, la montajul *Nașterii unei națiuni*. *Mama și Legea* are o sursă istorică documentară: « afacerea Strelow » și raportul federal (de inspirație wilsoniană) asupra unei greve înecate în sînge de un industriaș petrochimic. Acesta și-a asmuțit garda personală înarmată, « Pinkertonii » (în film, « *Thugșii* »), împotriva muncitorilor care cereau un spor de salariu, nouăsprezece dintre

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ei fiind uciși în timpul demonstrației pașnice. Atît greva, cît și cauzele ei, cît și violența ucigașilor plătiți au o prezență vie, elocventă, de o putere de denunțare lipsită de orice echivoc. E, astfel, de admis ca Sadoul să aibă dreptate atunci cînd atribuie amînarea premierei și a lansării noii opere « anumitor îndrăzneli sociale », Griffith căutînd, apoi, să le disimuleze în împletiturile visatului poliptic ce avea să se realizeze în 1916.

Nici vorbă, *Mama și Legea* se ține singur pe picioare, dovadă că autorul l-a despărțit de celelalte trei povestiri din *Intoleranță*, l-a remontat, i-a redat autonomia și l-a proiectat independent, cu intenția de a recupera o parte din deficitul « monumentului » integral. (La fel a procedat și cu *Căderea Babilonului*, dar fără succes.) *Mama și Legea* este filonul care a întrunit consensul criticii de pretutindeni, entuziasmîndu-i — de data aceasta, și prin conținut — pe sovieticii Kulesov, Eisenstein, Pudovkin, în 1919; prin expresivitate, cu precădere, pe francezii Gance, Bardèche și Brasillach, pe italienii Pasinetti și Barbaro, pe americanul Lewis Jacobs, pe germanii Lang și Murnau, și pe atîția alții. Sadoul scrie că « *Mama și Legea* e operă de mare forță », iar Pasinetti — probînd, implicit, că economicul nu poate nicidecum și nicidecît copleși (sau substitui) esteticul, poeticul — scoate în evidență faptul că « al patrulea episod, o dramă contemporană, era, față de celelalte, sărac, umil, dar cu atît mai uman și mai cuceritor. Nici un artificiu de mașinărie teatrală în relatarea acestei întîmplări, ci numai un simț ascuțit al narațiunii vizuale, de fapt al cinematografului . . . ». Bardèche și colaboratorul său decupează două secvențe și, în numele lor, exaltă creativitatea spontană a lui Griffith, pe care îl absolvă de multe alte păcate: « . . . fără ca autorul s-o fi vrut, contrastul dintre automobilul răpciugos și anxietatea apăsătoare a femeii devine un prodigios element dramatic. Iar noi îl regăsim pe Griffith înrudit cu Goya atunci cînd, într-o imagine percutantă, trei călăi nemișcați taie cu trei cuțite, ca Parcele, sforile care vor deschide trapa de sub picioarele spînzuratului. Pentru această stampă admirabilă, am ierta totul *Intoleranței* ». Pudovkin laudă montajul griffithian, mai mult eficace — după el — decît artistic, « în sensul că a considerat montajul drept mijloc de a pasiona publicul și de a garanta astfel succesul filmelor sale »; laudă, de asemenea, « celebra formulă a lui Griffith, care sfătuiește ca spectatorul să fie făcut să rîdă, să fie făcut să plîngă, să fie făcut să aștepte », și se oprește în dreptul opțiunii expresive din secvența procesului, unde nu apare figura întreagă a protagonistei, Mae Marsh, ci numai chipul și mîinile ei, care se frămîntă: « Cînd Griffith, în scena tribunalului, a filmat mîinile lui Mae Marsh, probabil că actrița a plîns cu adevărat, cuprinsă de emoția scenei interpretate; dar, din jocul ei, regizorul a socotit oportun să filmeze doar mîinile ». Și încă o observație prețioasă a lui Pudovkin privește tipul feminin cu totul aparte, în filmele lui Griffith, patetic lipsit de apărare și în același timp eroic: « E foarte interesant să se vadă, în filmele sale, diferite femei exprimînd aceeași stare emotivă cu aceleași mijloace exterioare. Amintim cum plînge Mae Marsh în tribunalul din *Intolerance* ». Pudovkin nu avea cum să știe, în 1926, că acest argument va deveni pandantul demonstrației lui Eisenstein (*Montaj* 1938) relativă la descendența lui Griffith din opera literară a lui Dickens (eseul lui Eisenstein se intitulează *Dickens, Griffith și Noi*): « Chemați douăzeci de ilustratori ai operei lui Dickens, cereți-le să facă portretele lui Pickwick și Copperfield, desenele lor vor fi toate asemănătoare între ele . . . Dickens reprezenta totul cu atîta precizie, cu atîtea amănunte, încît nu ne mai rămîne decît să ne supunem hipnozei sale ».

Astfel, cercul se închide. Maestrul Maestrului David Wark a fost Charles Dickens, cu « ceainicul începu să cînte » din *Greierele căminului*. De la Dickens s-ar

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Semnarea actului de constituire a legendarei casei producătoare *United Artists*: primul din stînga D. W. GRIFFITH, alături de MARY PICKFORD și CHARLIE CHAPLIN

trage și prim planul, și montajul alternat sau paralel, și calitatea emoțională a povestirii, căci « spontaneitatea infantilă a mînuirii narațiunii e la fel de tipică pentru Dickens și pentru cinematograful american, care știe să utilizeze cu o finețe uimitoare, întru obținerea efectelor sale, trăsăturile infantile ale propriului auditoriu ». Totuși nu e tocmai adevărat că Griffith a prevăzut, a prefigurat totul. Griffith a fost un credincios fiu al epocii sale, și numai al acesteia, neizbutind să supraviețuiască, în calitate de regizor-artist, etapelor imediat succesive, apariției sonorului în primul rînd, omițînd că Dickens nu a fost doar « un geniu al văzului », cum îl con-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

sidera Stefan Zweig, ci și unul al auzului: « La Dickens, imaginea vizuală, imaginea auditivă sunt inseparabile — notează Eisenstein. — Filosoful și scriitorul englez George Henry Lewis (într-un articol din 1872) relatează că Dickens povestea cum áude desluşit fiecare cuvînt rostit de personajele sale ».

Dar nu doar dimensiunea « auditivului » era mai mult ori mai puțin carentă a Griffith. Limitele Meşterului — ne comunică Richard Schickel, criticul lui « Time » în cea mai recentă biografie dedicată cineastului: *D. W. Griffith: An American Life* (1984) — alcătuiesc un singur tot dimpreună cu marile sale merite. În orice caz, însă, nu poate fi acceptat clişeul după care Griffith ar fi fost « un vizionar eroic, trădat şi distrus de o industrie grosolană şi insensibilă, uitat la bătrîneţe de un public prea volubil ». Dimpotrivă, Griffith e cel care s-a lăsat atras şi amăgit de demonul spectaculosului, de pofta unei grandori fără margini. Şi cu cît au crescut în el ambiţia şi megalomania, cu cît s-a fortificat credinţa în propriul său talent, cu atît cineastul s-a îndepărtat de izvoarele genuine ale artei sale: « Narator și moralist a fost, fără îndoială, dar nu putem să nu observăm că, adeseori, tocmai cînd a ţintit cu tot dinadinsul spre poetic, inspiraţia îi slăbeşte şi tocmai cînd a căutat, ca intelectual, să înalţe castele de nisip pe ceea ce îi atrăgea atenţia, devine mai pompos literar şi retoric ». De altfel, reia Schickel, « în timp ce cinematograful devenea mai avansat din punct de vedere intelectual, mai capabil să se ocupe cu fineţe de idei sau, cel puţin, de viziuni asupra naturii umane fin elaborate, cinematograful lui Griffith a început să apară insuficient de bogat în valori, esenţa sa melodramatică s-a expus, fără văluri, vederii tuturor ». Astfel că, destul de repede, Griffith a început să fie judecat ca fiind de « stil vechi » şi depăşit.

Mitul unui Griffith creator absolut şi definitiv prinde, aşadar, rugină, iar operei i se caută un loc mai apropiat de valoarea reală. E greu de spus dacă « King » David a fost un geniu. El a avut, poate, geniu, ceea ce nu e acelaşi lucru, şi cu siguranţă a avut un mare talent şi o imensă voinţă de a face, cu cinstea unui cineast sensibil la frămîntările şi durerile timpului şi ale naţiunii. Între a fi « artist » şi « predicator eficient », între poezie şi tehnică, lui Griffith i-a fost dat să fie un prestigios « om de spectacol », poate cel dintîi « om de spectacol » al cinematografului universal, aşa cum înţelegem astăzi o asemenea calitate. Şi cu toate că a aderat la exterioritatea spectaculară a unor mizanscene fastuoase, cu un deschis scop industrial, a avut generozitatea de a da acestui scop un dublu sens, cum stabilea Pasinetti: acela de a cîştiga bani şi acela de a-i pierde (Coppola îi este, desigur, nepotul întru aventură).

Şi la *Intoleranţă*, ca şi la nenumărate filme dintre cele două sute realizate de Griffith, în final, după un încordat timp de aşteptare, copiii din sală, dar nu numai ei, strigau: « Vin ai noştri! » Într-adevăr, această nevoie de « vin ai noştri », de un cuvînt de ordine al succesului-în-ultimă-instanţă, e legată de bravura îndemînaticului, energicului Artizan. Dar mai există, de fapt, o ultimă instanţă? Şi-apoi, presupunînd că ar mai veni, cine sunt, astăzi, « ai noştri »? Cinematografic judecînd, fireşte. Hollywoodul are nevoie şi-acum de tot atîta adevăr şi de tot atît lirism, de cît avea nevoie înainte de premiera *Intoleranţei* . . .

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

MAEMARSH, Tînăra mamă din episodul *Mama și Legea*

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Totul se luminează, după opinia noastră, dacă privești Intoleranță, *înainte de orice, ca un poem, apropiat în conținut și formă de marile avîntări romantice ale unui alt Whitman — de la care împrumută explicit leitmotivul femeii lîngă leagăn/. . ./*

În jurul nucleului realist și melodramatic (episodul modern, intitulat Mama și Legea) *se înalță, ca tot atîtea metafore proliferante, sau ca volet-urile unui imens triptic, spectrele puritanismului (noaptea Sfîntului Bartholomeu), decadenței (Babylonul) și ale injustiției supreme (Crucificarea), trei plăgi în coasta umanității, pe care se cuvine, după Griffith, să le înlăturăm pentru totdeauna, mai ales în contextul unei națiuni moderne unde ar avea ușor tendința să se redeschidă. Evocarea combinată a acestor suplicii pilduitoare, a acestei suferințe la scară cosmică, nu evită un anume masochism. La porțile templului el plasează o emoționantă vestală, tînără mamă legănîndu-și pruncul, ea-însăși sub amenințarea Parcelor, fragilă și sublimă barieră ridicată împotriva nebuniei sanguinare a lumii.*

CLAUDE BEYLIE

MIRIAM COOPER, Abandonata din episodul *Mama și Legea*

Interpretele lui Griffith: DOROTHY și LILIAN GISH ▶

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Mama (MAE MARSH) din *Mama și Legea*

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

DAVID WARK GRIFFITH

INTOLERANȚĂ

Descriere plan cu plan, text stabilit de PIERRE BAUDRY

Generic

INTOLERANCE, *Love's Struggle Throughout the Ages* (Lupta dragostei prin veacuri) — într-un prolog și 2 acte — *Scenariu și realizare* DAVID WARK GRIFFITH; *asistenți regie* ERIC VON STROHEIM, W.S. VAN DYKE, TOD BROWNING, JOSEPH HENNABERRY, EDWARD DILLON, GEORGE SIEGMAN; *operator șef* G. W. BITZER; *asistent-operator* KARL BROWN; *scenograf și arhitect* FRANK WORTMAN; *muzica* JOSEPH CARL BREIL și D. W. GRIFFITH. Copyright 1916; Work producing Corp. Avanpremiera la Riverside (California) la 6 august 1916; prima prezentare la « Liberty Theater » (New York), la 5 sept. 1916 — durata 3 h 40'

Distribuția episodului modern: *The Mother and the Law (Mama și Legea)* — MAE MARSH (Micuța Darling), FRED TURNER (Tatăl ei), ROBERT HARRON (Băiatul), SAM DE GRASSE (Jenkins), VERA LEWIS (Mary T. Jenkins), MARY ALDEN, PEARL ELMORE, LUCILLE BROWN, LURAY HUNTLEY, Mrs. ARTHUR MACKLEY (femeile din Liga reformei și « Înălțării omenirii »), MIRIAM COOPER (Părăsita), WALTER LORY (Mușchetarul Mahalalei), TOM WILSON (Polițistul), RALPH LEWIS (Guvernatorul), LLOYD INGRAHAM (Judecătorul), Rev. A. W. McCLURE (părintele Farley), MAX DAVIDSON (Vecinul prietenos), MONTE BLUE (Conducătorul grevei), MARGUERITE MARSH (Debutanta), TOD BROWNING (Proprietarul mașinii), EDWARD DILLON (Detectivul-șef), CLYDE HOPKINS (Secretarul lui Jenkins), WILLIAM BROWN (Gardianul), ALBERTA LEE (soția vecinului), LILIAN GISH — Femeia care clatină leagănul

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Bobina 1

INSERT 1: *Spectacolul nostru e alcătuit din patru povestiri deosebite, situate în diferite perioade ale istoriei, fiecare cu propria sa serie de personaje.*
IT 2: *Fiecare povestire arată cum ura şi intoleranţa, de-a lungul tuturor timpurilor, au luptat împotriva dragostei şi a îngăduinţei.*
IT 3: *Prin urmare, veti vedea spectacolul nostru trecînd de la una la alta dintre cele patru povestiri, pe măsură ce tema comună se desfăşoară în fiecare.*
IT 4: *« Apariţia leagănului ce se balansează la nesfîrşit ».*
PLAN 1 (fondu de deschidere): plan de semi-ansamblu. O fată cu părul lung şi blond face să oscileze un leagăn mare, acoperit de trandafiri; o rază largă şi strălucitoare o luminează vertical; în fund, la stînga, abia întrevăzute, şed cele trei Parce. Atmosfera e ceţoasă. (Colorată în albastru; (Fondu de întunecare).
IT 5: *Astăzi, ca şi ieri, leagănul se balansează fără întrerupere, aducînd aceleaşi bucurii şi necazuri.*
P 2 (Gros-plan al unei cărţi intitulate *Intoleranţă*; cartea se deschide, în supraimpresiune, pe insertul următor:
T 6: *Prima noastră povestire — extrasă din matca prezentului. Într-un oraş din vest.*

Bobina 4

INSERT 109: *Micuţa Darling în noul mediu, unde a adus-o greva Jenkins.* (Mereu aceleaşi visuri de iubire).
PLAN 391: Plan mediu al Fetei într-o încăpere unde totul (pereţi, mobile) denotă mizerie. Şezînd, cu picioarele pe spătarul scaunului, ea cîrpeşte de zor nişte haine.
P 392: Plan american: Fata se opreşte din cusut, se ridică, se duce spre o fereastră (marginea din stînga a cadrului). În planul doi, un pat-cuşcă, un soi de dulap închis cu perdele, o statuetă cucernică suspendată de perete.
IT 110: *O muşcată plină de făgăduieli.*
P 393: Plan apropiat al Fetei (din faţă), cercetîndu-şi muşcata cu un aer neliniştit, apoi ea surîde, vorbeşte florii, prezicîndu-i că va creşte mare.
P 394: Tînăra, în picioare, cu mîinile pe pervazul ferestrei, se saltă şi se uită afară.
P 395: Plan mediu al trotuarului: în stînga, un vînzător ambulant; o femeie îmbrăcată într-un taior în dungi vine, din fundul cadrului, legănîndu-şi şoldurile, cu un braţ în vînt, urmărită de trei bărbaţi foarte interesaţi.
P 396: Tînăra priveşte.
P 397: Femeia, ondulîndu-şi tot mai tare şoldurile, trece prin faţa bărbaţilor care o urmăresc şi se îndreaptă spre fundul cadrului.
P 398: Plan apropiat al fetei, care surîde, plină de admiraţie.
IT 111: *« Am să merg şi eu ca ea, şi poate că toată lumea mă va iubi la fel. »*
P 399: Tînăra ridică un braţ, în felul femeii de mai înainte, priveşte rezultatul, surîde, vorbeşte cu sine însăşi, începe din nou, îşi apleacă fruntea cu un aer confuz, ducîndu-şi pumnul la gură.
P 400: Femeia se întoarce înaintînd, apoi părăseşte cadrul prin faţă, dreapta, zîmbind şi legănîndu-şi şoldurile, urmată de cinci bărbaţi (printre care un bătrîn).
P 401: Fata se întoarce de la fereastră, păşeşte în plan apropiat, încercînd s-o imite pe femeia de pe stradă, revine la fereastră păşind normal. Intră (printr-o uşă din dreapta cadrului) tatăl fetei; aceasta se duce la masă şi îi arată un maldăr de haine. El se duce la fereastră, cu o mînă în şold, şi se aşază pe marginea patului. Fata se uită la el şi se îndreaptă, apoi, spre stînga.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

IT 112: *În acelaşi cartier, din nou Părăsita.*
P 402 (caşeu circular): Părăsita, în plan mediu, aşezată la o masă în cafenea, purtînd un corsaj decoltat, o capă şi pantaloni bufanţi. Bea cu un aer absent. Deschidere de diafragmă: în planul doi, un grup de bărbaţi şi femei; în dreapta (margine cadru), un bărbat lustruieşte ceva cu o cîrpă.
IT 113: *De partea cealaltă a palierului, Muşchetarul Mahalalei.*
P 403: Gros-plan al statuii unei femei goale în picioare, sprijinită de un copac. Panoramare verticală (în sus): deasupra statuii, pe perete, două tablouri reprezentînd femei goale în poze lascive; o etajeră cu sticle de whisky şi o carte cu titlul « Amorurile Lucillei ».
P 404: Plan american al Muşchetarului, aşezat, cu picioarele pe masă, privind spre fundal (un dormitor), apoi se întoarce cu faţa înainte, surîde şi reia lectura unei cărţi pe care o ţine pe genunchi.
P 405: Părăsita, în picioare, îşi părăseşte masa, se duce în dreapta, deschide o uşă şi iese.
P 406: Plan mediu al unui coridor şi al picioarelor unei scări, pe care un personaj întors cu spatele dă să urce; Părăsita intră printr-o uşă din stînga, traversează cadrul şi iese printr-o uşă din dreapta.
P 407 (caşeu circular): Plan american al Muşchetarului aşezat, cufundat în lectură. Părăsita intră pe o uşă din stînga, îi vorbeşte; el nu-şi ridică ochii din carte.
IT 114: *Băiatul e acum un barbar al străzii, membru al bandei Muşchetarului.*
P 408: Plan american al Muşchetarului, luat dintr-un unghi foarte puţin diferit. În dreapta, Părăsita, în picioare, cu o floare în mînă. Băiatul intră pe uşa din stînga, Muşchetarul se ridică şi se îndreaptă spre el. Băiatul îi dă un inel (furat), pe care celălalt îl examinează. Părăsita îi zîmbeşte Băiatului, care-i zîmbeşte la rîndul lui. Muşchetarul observă treaba şi-l pofteşte pe Băiat să iasă, ceea ce acesta şi face, zîmbind: Părăsita îi spune la revedere fără să-şi întoarcă privirea spre el.
P 409: Băiatul intră prin uşa din dreapta şi iese în stînga plan apropiat, trăgînd din ţigară.
P 410: Muşchetarul pune întrebări Părăsitei, cu o înfăţişare geloasă şi încruntată. Ea se întoarce spre el şi-i dă o palmă. Se îmbrăţişează cu înfocare şi lubricitate.
IT 115: *Imitînd mersul femeii de pe stradă.*
P 411: Plan mediu al intrării în imobilul unde locuieşte Micuţa Darling. Aceasta coboară scările, se uită dacă e cu adevărat singură, îşi leagă picioarele la nivelul genunchilor cu un fular.
P 412 (caşeu circular): Gros-plan al genunchilor fetei şi al fularului pe care ea îl înnoadă.
P 413: Faţa îşi pune o mînă în şold, îşi ridică braţul celălalt.
P 414 (caşeu circular): Plan apropiat al fetei, în aceeaşi postură: acum îşi aranjează părul şi pălăria.
P 415: Fata încearcă să păşească, genunchii i se înmoaie, picioarele îi fug în toate direcţiile.
P 416: Fata îşi ajustează pana de la pălărie şi zîmbeşte.
P 417: Fata merge înainte, legănîndu-şi şoldurile (şi iese din cadru prin faţă, dreapta).
IT 116: *Stand de ziare al Băiatului, paravan al activităţilor sale reale.*
Prima lor întîlnire.
P 418: Pe trotuarul unei străzi; plan american al fetei şi al Băiatului; fata merge înainte, ondulîndu-şi şoldurile. Tînărul o priveşte, amuzat. Dă să-i vorbească, dar un bărbat trece printre ei. Fata iese din cadru prin faţă, dreapta. El se uită după ea, din afara cadrului.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

IT 117: *Noul umblet pare să dea roade.*
P 419: Intrarea casei lui Darling. Plan american: ea intră prin faţă dreapta; el o urmează, o apucă de mînă, o opreşte, îi vorbeşte. Ea îi cere să plece, arată etajul de deasupra cu un aer temător; el o reţine, îi mîngîie încheietura mîinii. Ea are un aer deopotrivă surprins, bucuros şi jenat, încearcă din nou s-o ia spre scară, arată cu degetul etajul de deasupra; el îi ia braţul cu mai multă tărie, o trage spre el.
IT 118: *« Hei, puico, ai să fii gagica mea »*.
P 420: Ea încearcă din nou să plece. El o reţine, o îmbrăţişează. Ea îşi agită braţele în spatele lui. Se despart. Ea se uită în stînga (cu un aer uimit), surîde: soseşte Tatăl ei, coboară treptele; ea îi iese în întîmpinare; Băiatul face doi paşi în dreapta; Tatăl îşi suflecă mîneca dreaptă cu un aer furios. Băiatul, hîtru, face semn cu degetul; Tatăl încearcă să-i dea un pumn, pe care Băiatul îl evită cu uşurinţă, înainte de a ieşi repede din cadru prin faţă, dreapta.
P 421: Băiatul iese din clădire luînd-o la dreapta, uitîndu-se în urma lui. În stînga, un bărbat se uită la cărţile şi ziarele din stand.
P 422: Tatăl îşi urmăreşte fiica pe scări.
P 423: Băiatul, surîzînd şi frecîndu-şi încheietura mîinii, revine în faţă, la standul lui cu ziare.
P 424: Plan apropiat al Fetei şi al Tatălui: el o bruftuluieşte, aproape că o bate, arătîndu-i (în afara cadrului), la stînga, statueta sacră:
IT 119: *« Roagă-te să fii iertată ! »*
P 425: Cele două personaje se uită spre stînga, cu mîinile împreunate.
P 426 (caşeuri laterale verticale): Gros-plan al statuetei: o Madonă ţinînd în braţe pe pruncul Isus.
P 427: Fata se roagă; Tatăl său, îndurerat, îşi reazemă capul de umărul ei; Fata îi mîngîie capul, îl îmbărbătează.
P 428: Gros-plan al Fetei ţinînd capul Tatălui ei; ea îi vorbeşte, îşi ridică ochii spre cer, surîde, îi sărută fruntea. (Fondu de închidere)
P 429: Plan al leagănului.
IT 120: *Imposibilitatea de a-şi găsi un nou loc de muncă atrage după sine moartea prematură a tatălui Micuţei Darling.*
P 430: Plan american al Fetei, în picioare, la dreapta unui sicriu, cu braţele căzute, cu chipul îndurerat. Două lumînări ard lîngă sicriu. În planul doi, abia întrevăzute în penumbră, două femei şezînd.
P 431: Plan american al Băiatului pe palier, deschizînd uşa. (în dreapta cadrului)
P 432: Băiatul intră, închide uşor uşa; Fata îşi ţine capul aplecat înainte.
P 433 (uşor caşeu circular): Gros-plan al feţei Băiatului, privind cu compasiune, pe Fată (în afara cadrului, în stînga)
P 434: Plan apropiat al Fetei, cu ochii înălţaţi spre cer, îndurerată.
P 435: Fata, cu privirile aţintite în jos, întinde braţul spre sicriu, apoi cade brusc în genunchi. De lîngă uşă, Băiatul se uită. (Fondu de închidere.)
P 436: Plan general al biroului lui Jenkins: Jenkins, aşezat la biroul său, singur în încăpere.

Bobina 5

P 482 (fondu de deschidere şi închidere): Plan « al leagănului ».
IT 136: *In străvechiul, frumosul anotimp al verii. Micuţei Darling, tinereţea şi timpul care trece i-au cicatrizat rana.*

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

P 483: Plan general al unui port și al docurilor sale. În planul doi, un vapor la chei; în plan apropiat, în amorsă, un bastiment; în stînga, așezată pe o scîndură, o pereche îmbrăcată de sărbătoare. Micuța Darling și Băiatul intră prin față-stînga și se îndepărtează în linie dreaptă în profunzimea cîmpului. Micuța Darling, mergînd, face din cînd în cînd mici salturi. (Fondu de întunecare)
IT 137: *Sfîrșitul unei zile pe « Coney Island ».*
P 484: Plan american al celor două personaje, pe palierul din locuinței fetei, îndreptîndu-se înainte-dreapta; tinerii își surîd. Fata se uită la Băiat și-i dă bună seara, arătînd că ea trebuie să se retragă. El întinde mîna; Băiatul surîde și îndreptînd un deget spre propriu-i piept:
IT 138: *« Degeaba-mi faci figura cu bună-seara: eu îmi însoțesc întotdeauna micile prietene acasă la ele. »*
P 485: Băiatul scoate o țigaretă; ea se uită la el, intră repede și încuie ușa. Surprins pentru o clipă, Băiatul își vîră țigara în buzunar și, ca amuzat, se duce la ușă.
P 486: Plan apropiat al fetei, lipită de ușă, ușor neliniștită, zicîndu-și (probabil): « Nu ».
P 487: Plan apropiat al Băiatului, de cealaltă parte a ușii, încercînd să o deschidă.
P 488: Fata, nehotărîtă, își duce mîna la obraz și cu ochii spre cer, spune:
IT 139: *« Ajutați-mă să fiu tare. Foarte tare. »*
P 489: Fata e din ce în ce mai descumpănită, mai nesigură.
P 490: Băiatul insistă în încercarea de a deschide ușa; aceasta se întredeschide ușor, dar fata, de cealaltă parte (off cadru) o închide la loc.
P 491: Fata, angoasată, explică prin ușă:
IT 140: *« Ți-am mai spus-o. Am făgăduit Doamnei Noastre și am făgăduit tatălui meu că niciun bărbat nu va intra vreodată în această încăpere. »*
P 492: Ea se reazămă de ușă, mîhnită.
P 493: În plan american, Băiatul, lîngă ușă, e furios și agită pumnul.
IT 141: *« Dacă-i așa, n-ai să mă mai vezi niciodată ! »*
P 494: El se întoarce cu spatele la ușă, și se îndreaptă spre scară (închidere de diafragmă).
P 495: Fata, auzindu-l că pleacă, îl cheamă (probabil « Bobby »); apoi, tristă, își reazemă capul de ușă și începe să plîngă.
P 496: Plan apropiat al Băiatului, pe palier, ascultînd. Surîde și se întoarce.
P 497: Revine și bate la ușă.
P 498: Fata ridică fruntea și zice: « Cine e? »
P 499: Tînărul îi vorbește prin ușă.
IT 142: *« Mă gîndeam: presupune că ne căsătorim; așa aș putea să intru ».*
P 500 (= P 499)
P 501: Fata rămîne pe gînduri.
P 502: El continuă să-i vorbească prin ușă.
P 503: Fata surîde, surescitată.
IT 143: *« Eu sunt. Strînge-mă în brațe ca să-mi urezi noapte-bună și vom spune că totul s-a hotărît ».*
P 504 (= P 502)
P 505: Fata descuie ușa, se retrage, încet, neliniștită.
P 506: Băiatul întredeschide ușa.
P 507: Băiatul își vîră capul prin ușa întredeschisă. Fata rîde, se uită la el cu un aer grav. Se îmbrățișează, se sărută pe gură, cu gesturi repezi. Ea își coboară privirea, apoi surîde. El îi vorbește. Se îmbrățișează îndelung; apoi, Băiatul face un pas înapoi.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

P 508: Băiatul iese cu spatele; cu ochii aproape închiși, ușa se închide la loc.
P 509: Fata surîde, surescitată, ducîndu-și o mînă la gură.
P 510: Tînărul surîde, se îndepărtează de ușă și se îndreaptă spre scară cu pași hotărîți.
P 511: Fata încetează, o clipă, să mai surîdă și capătă o expresie tristă. Apoi murmură (probabil): « Bobby », se reazemă de ușă, surîde din nou. (Fondu de întunecare)
IT 144: *Sumele enorme furnizate de Jenkins intrigantelor spre a fi distribuite după placul acestora — în « binefaceri » — fac din liga « Înălțării » puterea cea mai influentă a comunității sociale.*
P 512 (cașeu circular): Plan apropiat al unei uși de sticlă cu inscripția: « Mary T. Jenkins. Foundation Fund. General Officer ». (Fondu de întunecare)
P 513 (deschidere de diafragmă): Plan general al unui amplu birou pustiu, mobilat cu o serie de mese, compartimentat, în stînga, în boxe. Fondu de înlănțuire.
P 514 (același loc, același cadraj): O mulțime de personaje evoluează în birou.
P 515: În plan mediu, Miss Jenkins, fratele ei și celelalte personaje. Se îndreaptă spre planul din față.
P 516: Miss Jenkins se așază lîngă o masă în planul din față, însoțită de alte personaje.

....

IT 153 (...) *Comisia celei de-a 7-a circumscripții anunță că a curățat orașul.*
P 546: Plan general al birourilor fundației Jenkins: trei femei dau raportul în fața șefului lor.
P 547: Plan apropiat al celor trei reformatoare; una dintre ele spune cu entuziasm:
IT 154: « *Domnește cea mai perfectă liniște în...* »
P 548 (cașeu circular): Plan mediu al unei ospătării pustii, aproape părăsită, cu scaunele aruncate grămadă într-un colț.
P 549 (= P 547)
P 550 (cașeu circular): Plan apropiat al « reformatoarei-șefe », care ascultă, dînd din cap a încuviințare.
P 551: Femeia zîmbește, zicînd:
IT 155: « *Nu se mai dansează în...* »
P 552: Plan general al sălii de dans, unde lumea mănîncă în tăcere, cuminte. Închidere parțială de diafragmă.
P 553: Plan de semi-ansamblu al sălii fundației Jenkins; cele trei reformatoare vorbesc cu superioara lor.
IT 156: « *Chiar dumneavoastră ați fost cu noi, cînd am făcut o descindere...* »
P 554: Plan general: exteriorul unei case: poliția face o razie; cîteva femei coboară treptele casei, sunt duse la un autocar al poliției. Una dintre ele fumează.
P 555: Plan mediu al Reformatoarelor, care supraveghează razia dintr-un balcon.
IT 157: *Cînd femeile încetează să-i mai atragă pe bărbați, ele se refugiază adesea în reforme.*
P 556: Gros-plan al uneia dintre reformatoare observînd razia.
P 557: Gros-plan al unei alte reformatoare.
P 558: Gros-plan al celei de a treia reformatoare cu un chip deosebit de grețos.
P 559: Gros-plan al unei reformatoare grăsuțe, privind razia cu un aer compătimitor.
P 560: Polițiștii împing fetele în autocarul de patrulare.
P 561: Femeia zîmbește.
P 562: Plan mediu al balconului: cele patru femei în dreapta; în stînga, doi bărbați stau de vorbă.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

P 563: Plan apropiat al celor doi bărbaţi; clatină capul în semn de aprobare unul către celălalt, apoi privesc spre dreapta (razia).
P 564: Gros-plan al unui bătrîn mustăcios şi neras, care se uită mestecînd.
P 565 (= P 560)
IT 158: *Dar asemenea rezultate reformatoarele nu le semnalează.*
P 566: Cei doi bărbaţi zîmbesc cu înţeles.
P 567 (= P 565)
P 568: În plan american, patru bărbaţi instalaţi la o masă într-un separeu; unul dintre ei scoate o sticlă din buzunar; fereastra din stînga lor se deschide: doi poliţişti înşfacă sticlele şi-i ameninţă pe băutorii decepţionaţi.
IT 159: *În loc să bea vin dulce şi bere, fiecare îşi instalează propria distilerie.*
P 569: Plan mediu al unui alambic înjghebat dintr-o oală, din tuburi de gaz etc.; trei bărbaţi se apleacă deasupra alambicului cu nerăbdare. (Fondu de înlănţuire)
P 570: Gros-plan al oalei.
P 571: Un bărbat gustă lichidul obţinut şi pare a se declara mulţumit.
P 572: Pe o stradă de mahala: în plan american, un grup de fete; doi bărbaţi vin şi flirtează, apoi ies prin faţă-stînga.
P 573: Plan general al unei străzi; în fund, dansează cîteva perechi. În plan apropiat, o pereche iese dintr-o casă părăsită, rîde, apoi iese din imagine prin faţă-stînga. (închidere parţială de diafragmă.)

Bobina 6

IT 166: *După căsătoria lor. Băiatul, vajnic tonifiat de comprehensiunea umană a Micuţei Darling, se întoarce — cu ea — pe calea cea dreaptă.*
P 574: Plan american: într-o încăpere mobilată sărăcăcios (un pat-colivie, în dreapta, uşa la mijloc, un bufet în dreapta), Băiatul şi Micuţa Darling. Cu pălăria în mînă, el se îndreaptă spre uşă: soţia sa îl cheamă; vorbeşte; cu mîinile împreunate, ea îl obligă să se roage; stingherit, o clipă, el îşi pune pălăria pe pat», îşi împreunează mîinile; ea îi îndreaptă capul şi-i arată cerul. El se roagă; ea îi vorbeşte; el îşi termină rugăciunea; ea îl îmbrăţişează cu pasiune, se agaţă de gîtul lui. Înlănţuiţi, se întorc în jurul propriului ax; atîrnînd de el, Darling îl face să se clatine. Ajungînd lîngă uşă, el o lasă jos, îşi pune pălăria şi iese. Ea îi spune la revedere şi închide uşa.
P 575: Plan american: în holul clădirii, la picioarele scării, Băiatul, după ce s-a uitat în sus, iese prin faţă-dreapta cu paşi vioi, cu surîsul pe buze.
P 576: Micuţa Darling revine în plan apropiat, dansînd şi ţopăind, face o săritură pe loc, veselă, dînd din mîini.
IT 161: *Băiatul îi spune şefului său că n-o să mai aibă nevoie de «artilerie», că a pus capăt vieţii duse pînă acum.*
P 577: La Muşchetarul Mahalalei. În fund, uşa deschisă spre interior. În plan american, Muşchetarul, în jiletcă, şi Băiatul, cu pălăria pe cap. Băiatul îşi arată revolverul, apoi îl azvîrle pe masa din dreapta. Muşchetarul îi pune cîteva întrebări, Băiatul îi răspunde sec şi se îndreaptă spre ieşire. Muşchetarul, furios, se repede la el şi-i dă un pumn în spate. Băiatul, cu o directă în bărbie, îl trimite întins pe fotoliu. Muşchetarul se ridică şi se îndreaptă spre el. Luminile se sting (fondu de întunecare). Lupta continuă pe întuneric. Lumina se reaprinde. Părăsita, în cămaşă de noapte, priveşte din uşa camerei: Muşchetarul e doborît la pămînt, bine scărmănat. Băiatul îi spune cîteva cuvinte şi iese prin uşa din stînga.
P 578: În plan mediu, palierul locuinţei Muşchetarului. Băiatul iese de la Muşchetar (uşa din dreapta), îşi potriveşte pălăria şi o ia spre stînga-faţă.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

P 579: Muşchetarul se scoală cu greutate, face un semn de ameninţare cu degetul spre uşă. În fund, din uşa camerei, Părăsita îl priveşte.
IT 162: *Pentru a da o pildă celorlalţi membri ai bandei, Muşchetarul, cu ajutorul unor găligani mai înalţi decît el, declanşează un vechi scenariu, bine cunoscut.*
P 580: Plan mediu: trotuarul pe marginea căruia Băiatul îşi vinde ziarele la taraba sa. Trei bărbaţi se apropie repede de el, îl amorţesc cu o izbitură de pumn şi-l tîrăsc sub poarta unei case.
P 581: Plan american al celor trei bărbaţi lovindu-l pe Băiat în gura porţii. Îi vîră un pistol şi un portofel în buzunar.
P 582: Odaia Micuţei Darling şi a Băiatului. Mica Darling mătură podeaua cu sîrg. Se opreşte, neliniştită, şi se duce să se uite pe fereastră.
P 583: Cei trei inşi îl doboară pe Băiat la pămînt şi fug (prin stînga).
P 584: Micuţa Darling, la fereastră, scoate un ţipăt, aruncă mătura, se repede spre uşă (în fund, dreapta) şi iese.
P 585: Un poliţist vine din stînga, îl ajută pe Băiat să se ridice. Băiatul, sfîrşit, clătinîndu-se, încearcă să-i explice Poliţistului ceea ce i s-a întîmplat. Poliţistul îl ţine de braţ; în plan îndepărtat sosesc cîţiva « sticleţi », apoi doi bărbaţi (doi poliţişti în civil), care-l apucă pe Băiat, fiecare de cîte un braţ, şi încep să-l percheziţioneze.
P 586: În plan mediu, intrarea casei Băiatului şi a Micuţei Darling. Aceasta coboară repede scările şi aleargă spre ieşire.
P 587: Cei doi poliţişti au găsit pistolul şi portofelul. Le arată Băiatului, care, la acuzaţiile lor, îşi strigă nevinovăţia. Mica Darling vine şi încearcă, în zadar, să-i urmeze şi protestează: e blocată şi calmată de poliţistul în uniformă şi de agenţii în civil.
IT 163: *Casa care, uneori, e a Intoleranţei.*
P 588: Plan foarte general al unei închisori şi al curţii acesteia. Clădirea principală e flancată de două aripi ample şi dominată de un fel de foişor.
P 589: Plan general al scării ce duce la poarta principală a închisorii. Băiatul, cu spatele, escortat de doi oameni (unul în civil, celălalt în uniformă), urcă treptele.
P 590: Plan american al unui gardian de închisoare, cu un picior sprijinit de o treaptă şi cu o puşcă în mînă, uitîndu-se în dreapta.
IT 164: *Obiectele furate găsite asupra Băiatului, precum şi proasta sa reputaţie, fac din el, pentru un timp, o victimă a intoleranţei.*
P 591: Plan apropiat al Băiatului cu o înfăţişare resemnată şi al celor doi bărbaţi în faţa porţii (metalice şi cu ferestruică) a închisorii; poarta se deschide; cei doi îl apucă pe Băiat de braţe şi-l silesc să intre. Poarta se închide.
IT 165: *Cuibul dragostei distrus. Micuţa Darling — singură.*
P 592: Plan mediu al odăii Micuţei Darling. Ea intră încet, îmbrăcată cu o fustă, o jachetă şi o pălărie. Apucă mătura şi, cu un gest mecanic, mătură podeaua.
P 593: Plan general al unei curţi de închisoare (luînd forma unui culoar lung: la stînga, un zid mare de piatră, la dreapta, o serie de uşi zăbrelite). O mulţime de puşcăriaşi, nemişcaţi sau aproape, un şir de oameni vine din faţă dreaptă, urmat de un bărbat în veston. Băiatul, ultimul din şir, se întoarce. Bărbatul îl împinge înainte. Şirul înaintează spre planul din fund, trecînd printre grupurile de puşcăriaşi . . .
P 594: Micuţa Darling ia de pe masă o şapcă (a soţului ei), se uită la ea, o aşază la loc pe masă, apoi, sprijinită în mătură, priveşte tristă în jos.
IT 166: *În timpul acesta, la domnii Jenkins, membrii ligii « Înălţării » sărbătoresc reuşita de a fi îndreptat lumea care mergea cu totul strîmb.*
P 595: Plan general al sălii de bal de la Jenkins. În plan apropiat, un grup de persoane (mai ales femei) în redingote, rochii de seară, pălării cu pene etc. con-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

versează cu însufleţire şi satisfacţie. Miss Jenkins iese prin faţă-dreapta cu alte două femei.
P 596: Plan mediu al aceleaşi scene.
P 597: Plan « al leagănului ».

....

P 629: Gros-plan al unui sugar într-un leagăn.
IT 179: *Mica soţioară, devenită mamă, visează ziua cînd se va întoarce tata.*
P 630: Gros-plan al mîinilor unui sugar ţinînd un deget (al mamei sale).
P 631: Gros-plan al feţei sugarului, care se uită spre stînga; el surîde.
P 632: Plan apropiat al Micuţei Darling, cu părul strîns în coc, ghemuită în faţa leagănului, întinzînd mîna spre copilul ei şi vorbindu-i.
P 633: Plan american al sugarului în leagăn: copilaşul gîngureşte şi rîde.
P 634: Plan apropiat al mamei. Ea nu mai surîde şi priveşte spre dreapta.
P 635: Plan apropiat al Băiatului în spatele gratiilor celulei sale, privind spre exterior.
P 636: Mama îşi priveşte din nou copilul, îşi scutură capul, surîde, îşi aranjează coafura, apucă un picior al copilului îl sărută şi-l muşcă. Apoi, mama se îndreaptă spre planul doi şi, aşezîndu-se la masă, începe să coasă, vorbind mereu copilului.
IT 180: *Membrele ligii « Înălţării », sub pretextul că organizaţiile de puericultură oficiale sunt ineficace, se răfuiesc acum cu mamele neglijente.*
P 637: Un grup de femei din liga Înălţării examinează un sugar pe care-l poartă în braţe o femeie sărmană, pe o stradă din cartierele mizeriei.
IT 181: *O răceală face ca mica noastră mamă să folosească un leac de modă veche, condamnat în public, dar adoptat, în particular, de numeroşi farmaicişti şi de spitale.*
P 638: Plan american al Micuţei Darling, la ea acasă. Femeia strănută de mai multe ori, aşază pe o mobilă hainele pe care le avea în mîini, se îndreaptă spre uşă şi iese.
P 639: Plan mediu al palierului: Micuţa Darling iese din locuinţa sa şi se îndreaptă spre scări.
P 640: Femeile ligii Înălţării ies prin faţă-stînga, urmate de un poliţist în uniformă; femeile sărace discută, intrigate.
P 641: Plan mediu al Micuţei Darling şi al unei bătrîne, la parter, în dreapta scării; Micuţa Darling strănută, bătrîna o pofteşte să intre la ea.
IT 182: *Membrele ligii « Înălţării » organizează anchete. « Copil — mediu stricat — tată criminal ».*
P 642: Plan american al celor trei femei pe palierul Micuţei Darling. Bat în uşă; aşteaptă cîteva secunde, apoi intră.
P 643: Interiorul odăii Micuţei Darling. Cele trei femei intră: una dintre ele se duce direct la leagăn, se uită, le cheamă pe celelalte, le vorbeşte cu încrîncenare.
P 644: Plan apropiat al copilului, surîzînd.
P 645: Una dintre femei arată celorlalte, cu indignare, aşternutul leagănului.
P 646: Bătrîna, din pragul uşii sale, îi întinde o sticlă Micuţei Darling. Aceasta urcă scările, în timp ce lîngă bătrînică apare un moşneag (soţul ei): amîndoi se uită la Micuţa Darling cum urcă treptele.
P 647: Cele trei femei; una dintre ele se îndreaptă spre uşă, care se deschide; intră Micuţa Darling, care le salută cuviincios şi înaintează spre planul din faţă. Femeia de lîngă leagăn i-l arată cu un gest sec şi acuzator. Mama îşi priveşte copilul.
P 648: Copilul surîde.
P 649: Tînăra mamă surîde vizitatoarelor, le vorbeşte; acestea observă sticla din mîna ei:
IT 182: *« Whisky ! »*

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

P 650: Una dintre femei înşfacă sticla. Micuţa Darling încearcă să se explice: fără să asculte, femeia exclamă:
IT 183: « *Tare ne e teamă că nu eşti o mamă cum trebuie* ».
P 651: Micuţa Darling se înfurie, îşi agită pumnii. Ocoleşte grupul femeilor, se duce în fundul odăii de unde ia mătura în mînă.
P 652: Plan american al tinerei femei, înşfăcînd mătura, furioasă, ocărîndu-le pe cele trei.
P 653: Ea le alungă pe femei, cu mătura, în direcţia uşii. Acestea fug, speriate.
P 654: Plan american al palierului. Cele trei femei fug spre scară, urmărite de Micuţa Darling, care încearcă să le bată cu mătura.
P 655: Holul de la parterul casei Micuţei Darling. Cele trei femei izbutesc să coboare treptele; speriate şi furioase, se pun de acord, apoi ies prin faţă-dreapta.
P 656: Micuţa Darling, trăgînd mătura după ea, intră din nou în casă, după ce a dat din cap, semeaţă.
P 657: Tînăra femeie intră, îşi pune la loc mătura, dă mînioasă din cap, se duce spre leagăn.
P 658: Sugarul surîde.
P 659: Tînăra femeie îşi aranjează părul. I se face dintr-odată frică, îngenunchează şi îşi ia copilul în braţe.
IT 184: *Ele redactează un raport asupra cazului.*
P 660: Plan general al biroului Fundaţiei Jenkins; cele trei femei vorbesc cu o superioară a lor, aşezată la un birou.
P 661: Plan american al celor trei femei, prezentîndu-şi raportul.
P 662: Plan apropiat al femeii grăsuţe, în corset, părînd a protesta împotriva concluziilor lor.
P 663: Femeia discută cu celelalte trei.
IT 185: *În pofida obiecţiilor unora dintre membre, ele hotărăsc să sechestreze sugarul.*
P 664: Femeia de la birou dă ordine; celelalte se îndreaptă spre planul din fund.

Bobina 7

IT 186: *Vecinul prietenos, cu un pahar de bere.*
P 665: Plan american al unui moşneag pe palierul Micuţei Darling, ţinînd o sticlă de bere şi sanviciuri. Tînăra femeie apare în uşă, ia cadourile vecinului, îi mulţumeşte. El răspunde (probabil, că-i fac bine la răceală); ea îi mulţumeşte din nou, el dă din cap, ea intră în casă.
P 666: În odaia Micuţei Darling, aceasta, după ce închide uşa, vine în faţă, pune berea şi sanviciurile pe masă, se aşază.
P 667: Cele trei femei sosesc pe palier, se încrucişează cu moşneagul care coboară pe scări, se uită la el, intrigate. El se întoarce, agasat. Ele îl privesc cu dispreţ: după un gest de silă, bătrînul coboară, uitîndu-se la ele.
Una dintre femei îl arată cu degetul:
IT 187: «*L-aţi văzut? Un BĂRBAT în vizită la ea!*»
P 668: Femeile vin în faţă, bat la uşa Micuţei Darling, intră.
P 669: Ele intră, ea se ridică, ele vin în faţă. Una dintre femei spune:
IT 188: « *Avem mandat să-ţi luăm copilul* ».
P 670: Una dintre femei îşi ţine braţul întins spre Micuţa Darling; aceasta, complet uluită, îşi arată întrebător copilul.
P 671: Plan apropiat al sugarului.
P 672: Una dintre femei ia copilul în braţe. Micuţa Darling se repede şi i-l ia; mişcarea o aduce aproape de uşă.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

P 673: Plan apropiat al mamei ţinîndu-şi copilul în braţe, surîzîndu-i, îmbrăţişîndu-l, uitîndu-se la femei.
P 674: Plan american al celor trei femei, cot la cot, surescitate, cerînd copilul cu gesturi cumplite.
P 675: Tînăra femeie ţipă « nu », i se face frică, îşi strînge pruncul la piept, apoi, îngrozită, spune ceva femeilor (probabil: să iasă).
P 676: Femeile şi mai surescitate.
P 677: Tînăra femeie strigă: « Nu, nu ! », îşi strînge şi mai tare copilul la piept, îşi scutură capul disperată.
P 678: Plan mediu al odăii. Una dintre femei e la uşă. Micuţa Darling, alergînd prin odaie, încearcă să scape de celelalte două. Una dintre ele o apucă de umeri, ea se zbate; în mişcare, izbeşte leagănul gol. Cealaltă femeie îi smulge copilul, prima îi deschide uşa; fuge cu copilul.
P 679: Femeia, ţinînd copilul în braţe, fuge spre scară.
P 680: Lupta continuă între Micuţa Darling şi femeia care încearcă s-o imobilizeze cu mîinile la spate. Aceasta o aszvîrle pe patul din dreapta. Micuţa Darling se ridică şi, cu gesturi dezordonate, aleargă în stînga, unde-şi ţine mătura. Vrea s-o lovească pe femeie, dar aceasta o dezarmează şi o doboară la pămînt; apoi, iese însoţită de femeia rămasă lîngă uşă.
P 681: Cele două femei străbat repede palierul în direcţia scării.
P 682: Cele două femei se întîlnesc cu cea de a treia, în josul scărilor, cea cu copilul în braţe; toate trei ies prin faţă-dreapta.
P 683: Micuţa Darling întinsă pe jos.
P 684: Gros-plan al unui braţ al Micuţei Darling, întinsă pe jos. Panoramare uşoară stînga-dreapta: mîna tinerei femei apucă, pe podea, un botoşel de lînă tricotată; mîna, ţinînd botoşelul, se ridică o clipă, apoi cade la loc.
P 685: Fondu de întunecare.
P 686: O mască izolată, în colţul din stînga-sus al cadrului, o placă murală indicînd « The Jenkins Foundation ». Apoi: o scară cu balustradă. Cele trei femei intră din dreapta şi, una după alta, urcă treptele. Prima duce copilul în braţe.

....

P 688: Plan general al holului de la intrarea unui spital. Pereţi albi. În fund, un culoar cu un şir de uşi. Persoane în halate albe, trec, mînate de treburi. O infirmieră intră prin faţă-stînga şi se îndreaptă spre culoar. Cele trei femei intră de la dreapta, încredinţează copilul infirmierei şi se îndreaptă spre fund-dreapta. Infirmiera cu copilul iese prin stînga.
P 689: Plan mediu al unei săli de spital: un şir de pătucuri cu plasă. În fund, o doică şi un infirmier. Infirmierul iese prin dreapta; infirmiera se duce să discute cu doica. (Fondu uşor.)
IT 190: *Sperînd să-şi vadă copilaşul. « Poate că ele au dreptate şi odorul meu e fericit, la urma urmei. »*
P 690: Micuţa Darling intră din dreapta. Cramponîndu-se de bordura unei trepte a scării, se uită în sus (spre intrarea spitalului).
IT 191: *Bineînţeles, mamele salariate nu sunt niciodată neglijente.*
P 691: Sala spitalului: în fund, o infirmieră, pe un scaun, sporovăieşte cu un infirmier, în timp ce alte două infirmiere, pe o alee, se prind într-un vals.
P 692: Plan apropiat al unui sugar, într-un pătuc; copilaşul se uită un pic speriat.
P 693 (= P 691)
P 694: Micuţa Darling se uită pe deasupra treptelor, apoi iese din cadru prin faţă-stînga, cu paşi mărunţi, cu chipul trist.
IT 192: *O nouă distracţie: să te uiţi la fericirea altora.*

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

P 695: Plan mediu al unei grădini, în fața unei case. Micuța Darling, cu un fular pe cap, se apropie pe furiș de o fereastră..
P 696: Gros-plan al chipului Micuței Darling ținînd o mînă pe pervazul ferestrei, privește interiorul casei.
P 697: Plan mediu al unui salon. În dreapta, un bărbat citește ziarul. În stînga, o femeie se hîrjonește cu un copilaș.
P 698: Plan american al copilașului.
P 699: Micuța Darling surîde, face gesturi cu mîna și vorbește (în direcția copilașului)
P 700: Copilașul surîde.
P 701: Micuța Darling, în aceeași poziție, trimite bezele (copilașului), își mișcă degetele (în direcția lui), surîde tandru.
P 702: Plan «al leagănului».

....

IT 232: *În povestirea noastră modernă, Mușchetarul, căruia i se aprind călcîiele după chipuri proaspete, cîștigă încrederea micuței mame, lipsite de orice bănuială, făcînd-o să spere că-și va redobîndi copilașul.*
P 906: Plan american: în holul casei în care locuiește Micuța Darling: aceasta intră prin fața-dreapta. Mușchetarul, în picioare, la stînga, o oprește cu un gest, îi vorbește. Ea pare foarte interesată.
P 907: Plan american: la poarta casei (exterior): Părăsita vine din stînga și se uită înăuntru.
P 908 (= P 906)
IT 233: *Gelozie.*
P 909: Părăsita se uită din poartă.
P 910: Mușchetarul, aplecat asupra Micuței Darling îi vorbește cu aerul unui om de încredere.
P 911: Plan apropiat al Micuței Darling, ce pare surprinsă; ea surîde și-i vorbește Mușchetarului (care e în afara cadrului).
P 912: Ea se îndreaptă spre scări. Mușchetarul o oprește și-și furișează privirea spre exterior (spre aparat).
P 913: Părăsita se trage repede înapoi și pleacă brusc prin stînga.
P 914: Mușchetarul duce un deget la gură, îi face semn Micuței Darling să păstreze taina; ea îi mulțumește, se duce spre scară, se întoarce, surîde și urcă. El o privește cum urcă, se apleacă (spre a-i vedea picioarele pe sub jupon), apoi iese surîzînd prin fața-dreapta.
P 915: Micuța Darling, după ce a închis ușa, vine în față (plan apropiat). Înalță ochii spre cer, surîzătoare, își împreunează mîinile, murmură: « Copilașul meu ! »
P 916: Plan mediu: coridorul care duce la locuința Mușchetarului. Părăsita intră prin fața-stînga și intră repede la Mușchetar.
P 917: Camera de zi a Mușchetarului. Părăsita intră repede, își scoate pălăria, își azvîrle un fular pe umeri, apoi se așază.
IT 234: *Întoarcerea Băiatului lîngă Micuța Darling.*
P 918: În odaia Micuței Darling. Tînăra femeie, în picioare, în fața-stînga, întoarce spatele aparatului și se uită la ușa care se deschide. Băiatul intră, face cîțiva pași privindu-și soția, rămîne nemișcat la marginea cadrului (dreapta), apoi se îndreaptă spre ea. Ea îi arată ceea ce ține în mînă: o hîrtie și un botoșel de lînă al copilașului ei. El ia botoșelul, îl cercetează, apoi se uită din nou la chipul soției sale.
P 919: Plan de ansamblu al sălii spitalului Jenkins, cu șirul de pătucuri-țarc pentru copii. În planul doi, o infirmieră citește ziarul.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

P 920: Plan american al copilaşului Micuţei Darling în leagănul lui; se joacă cu propriile mîini, cu un aer oarecum angoasat.
P 921 (= P 919)
P 922: Micuţa Darling explică soţului ei (ceea ce s-a întîmplat), începe să plîngă. Băiatul şi Darling se îmbrăţişează strîns.

Bobina 10

P 1095: Plan « al leagănului ».
IT 266: Muşchetarul Mahalalei găseşte momentul oportun de-a o vizita pe mica nevastă.
P 1096: În plan american, *living-room*-ul Muşchetarului. Acesta, întors spre uşă, îşi pune pălăria; se întoarce şi se uită la Părăsita, întinsă în pat, la dreapta.
P 1097: Gros-plan al chipului Părăsitei pe pernă, femeia părînd că doarme.
P 1098: Muşchetarul se duce spre pat, se apleacă, o îmbrăţişează pe femeia care doarme, deschide cu grijă uşa şi iese.
P 1099: Plan mediu al holului de la intrare: Muşchetarul închide încet uşa (în dreapta), priveşte spre stînga.
P 1100: În plan american, Băiatul stînd la masă cu doi amici, bînd şi fumînd (în cafeneaua ce dă în coridorul Muşchetarului.)
P 1101: Muşchetarul ridică din umeri şi pleacă, surîzător.
P 1102: Plan mediu al *living-room*-ului Muşchetarului (un pic mai larg şi decalat spre dreapta faţă de P 1099). Părăsita deschide ochii, dă la o parte plapuma, se scoală, se duce la uşă, se întoarce să-şi ia pălăria şi poşeta de pe măsuţa din spatele sofalei, se întoarce la uşă.
P 1103: Plan american al Muşchetarului, ieşind în stradă.
P 1104: Plan american al Muşchetarului mergînd pe stradă.
P 1105: Plan apropiat al Părăsitei, lîngă uşă, cu chipul încruntat, ţinînd în mînă poşeta şi un revolver.
P 1106: Gros-plan al mîinilor Părăsitei; cu un gest brusc vîră revolverul în poşetă.
P 1107: Ea deschide uşa.
P 1108: Părăsita închide uşa, face cîţiva paşi înainte, se opreşte, se uită în stînga, îşi ia o alură dezinvoltă şi iese prin faţă-stînga, ţinîndu-şi poşeta lipită de piept.
P 1109: Plan american, holul casei Micuţei Darling, în fund, în dreapta scării, un bărbat închide o uşă şi se întoarce în faţă.
P 1111: Plan american: Muşchetarul, fumînd o ţigaretă, ajunge (din stînga) la poarta casei Micuţei Darling (exterior); aruncă o privire în urma sa şi intră.
P 1112: Bărbatul dispare sub spirala scării. Muşchetarul intră prin faţă-dreapta, sigur pe sine, se duce spre scară, se uită din nou în urma sa şi urcă. Bărbatul iese din ascunzătoare, priveşte scara, îşi freacă încheietura mîinii şi începe să urce.
P 1113: Muşchetarul, pe palierul etajului, înaintează în faţă-dreapta (uşa Micuţei Darling).
P 1114: Bărbatul, după ce suie cîteva trepte, se uită în sus, apoi iese repede prin faţă-dreapta, cu un aer surprins.
P 1115: Muşchetarul — la uşa Micuţei Darling: se uită în dreapta şi-n stînga, se apleacă şi-şi pune ochiul la gaura cheii.
P 1116: Plan mediu al odăii Micuţei Darling: aceasta, cu spatele îşi sprijină un picior de un fotoliu şi-şi descalţă botina; îşi pune piciorul pe podea, să-l odihnească.
P 1117: Gros-plan al feţei Muşchetarului, care se uită prin gaura cheii; se întoarce uşor şi surîde libidinos.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

P 1118: Micuţa Darling, văzută din faţă, înaintează cu mîinile pe piept.
P 1119: Muşchetarul se ridică, bate la uşă, se dă puţin îndărăt.
P 1120: În plan mediu, holul casei (ceva mai lung decît la P 1112). Părăsita intră prin faţă-dreapta, ajunge în dreptul scării, se opreşte, apoi începe să urce.
P 1121: Micuţa Darling deschide uşa; Muşchetarul, zîmbind, o salută, ducînd mîna la pălărie.
P 1122: Părăsita, în capul scărilor, ascultă şi începe să urce.
P 1123: Muşchetarul vorbeşte Micuţei Darling.
IT 267: « *Intraţi, vă rog, şi căutaţi adresa la care se află micuţul.* »
P 1124: Ea se întoarce în casă, surîzătoare.
P 1125: Plan american: în camera Micuţei Darling. Aceasta intră, urmată de Muşchetar. Ea se duce în stînga (şi caută în nişte hîrtii). El închide uşa.
P 1126: Gros-plan ai mîinii Muşchetarului, care învîrte cheia, încuie uşa.
P 1127: Muşchetarul vîră cheia în buzunar. Tînăra femeie se întoarce spre el şi-i face semn să se aşeze. El înaintează spre ea.
P 1128: Părăsita ajunge pe palier, se duce spre uşă, ţinîndu-şi poşeta la înălţimea pieptului. Se uită, îngrijorată, în stînga şi-n dreapta.
P 1129: Plan american al Micuţei Darling, al Muşchetarului. El îi spune:
IT 268: « *Mă cunoaşteţi — eu sunt în stare să vă găsesc copilaşul şi să vi-l aduc înapoi* ».
P 1130: Se apleacă deasupra ei, vorbind.
P 1131: Părăsita priveşte împrejur, cuprinsă de un zbucium nervos; îşi lipeşte urechea de uşă.
P 1132: Muşchetarul îi vorbeşte Micuţei Darling; luîndu-şi o înfăţişare tristă, el scoate o batistă din buzunar şi îşi şterge ochii.
P 1133: Plan apropiat al Părăsitei, ascultînd la uşă. Scoate revolverul din poşetă şi îşi muşcă buzele, cu o expresie furioasă şi angoasată.
P 1134: Gros-plan al chipului Părăsitei cu expresia angoasată. Părăsita îşi muşcă nervos buza de jos; ţîşneşte sînge dintr-un colţ al buzelor.
P 1135: În plan mediu, coridorul de la intrarea în locuinţa Muşchetarului. Bărbatul care l-a văzut pe acesta urcînd la Micuţa Darling intră prin faţă-stînga. Aruncă o privire spre dreapta (apartamentul Muşchetarului), apoi se îndreaptă spre uşa din stînga (cafeneaua).
P 1136: Muşchetarul vorbeşte cu Micuţa Darling, dîndu-şi aere de confident.
P 1137: În plan american, Băiatul şi amicii aşezaţi la o măsuţă în cafenea. Un piccolo ia comanda şi iese prin stînga, în timp ce tînărul bărbat îşi soarbe repede ceaşca de cafea, îşi ia pălăria pe care o aşezase jos, se ridică, îşi salută prietenii şi iese pe uşă (dreapta).
P 1138: Băiatul se întîlneşte cu bărbatul care-i şopteşte cîteva cuvinte, şi nervos, dă să plece. Băiatul îl reţine, apucîndu-l de braţ. Celălalt spune:
IT 269: « *L-am văzut chiar acum pe boss urcînd la nevastă-ta.* »
P 1139: Băiatul dă să plece în fugă: celălalt îl reţine şi-i cere (să nu spună nimic). Băiatul iese fugind; bărbatul priveşte, oarecum neliniştit, în direcţia Băiatului, frecîndu-şi braţul.
P 1140: Micuţa Darling îi arată Muşchetarului o hîrtie (cu adresa spitalului). El i-o ia din mîinile şi o priveşte.
P 1141: Părăsita, cu sînge la gură, cu revolverul în mînă, dă din cap cu un aer chinuit. Se sprijină pe uşă.
P 1142: Plan mediu: Băiatul aleargă pe stradă (văzut din faţă).
P 1143: Muşchetarul, strîngînd ferm mîinile Micuţei Darling, încearcă s-o tîrască spre pat. Ea rezistă şi dă să strige. El îi pune o mînă pe gură.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

P 1144: Părăsita, pe culoar, ascultă la uşă, clătinînd din cap.
P 1145: Micuţa Darling încearcă zadarnic să reziste strînsorii Muşchetarului.
P 1146: Plan apropiat al celor două personaje. Muşchetarul, ţinînd-o strîns pe Micuţa Darling, o sărută pe gît, cu ochii ieşiţi din orbite.
P 1147: Gros-plan al chipului Părăsitei, muşcîndu-şi buza, cu privirile aţintite asupra uşii.
P 1148: Muşchetarul o mai ţine pe tînăra femeie în braţe: el încetează o clipă să o sărute şi îi vorbeşte cu brutalitate.
P 1149: Părăsita se duce în planul din fund, la fereastra palierului. Se uită pe fereastră, apoi în direcţia scării (a auzit probabil un zgomot), se aşază pe pervazul ferestrei.
P 1150: Plan american al Părăsitei: ea încalecă fereastra (văzută din exterior) şi pune piciorul pe o scară de incendiu. Se ghemuieşte, pentru a nu fi văzută.
P 1151: Plan american al Băiatului: ajuns pe palier, aleargă spre uşă şi bate, chemîndu-şi nevasta.
P 1152: Muşchetarul, o trage cu forţa, de-a-ndărătelea, pe Micuţa Darling spre pat.
P 1153: Părăsita, pe platforma scării de incendiu, iese repede din cadru, prin stînga.
P 1154: Plan general al casei (dinspre curte): Părăsita pleacă de pe platformă şi înaintează, pas cu pas, spre stînga (spre fereastra camerei Micuţei Darling) pe o cornişă strîmtă.
P 1155: Plan american al Muşchetarului şi al Micuţei Darling, zbătîndu-se în mîinile acestuia, în dreapta patului.
P 1156: Gros-plan al chipului Băiatului, care bate cu putere în uşă, strigînd.
P 1157: Muşchetarul întoarce capul spre uşă, strîngînd-o mereu pe tînăra femeie, care se zbate.
P 1158: Părăsita, păşind pe cornişă, ajunge în dreptul camerei.
P 1159: Plan apropiat al Părăsitei, în picioare pe cornişă, ţinîndu-se cu o mînă de pervazul ferestrei şi privind spre interior.
P 1160: Plan american al Băiatului, pe palier. Se dă cîţiva paşi înapoi şi loveşte puternic cu piciorul în uşă (ca s-o deschidă).
P 1161: Plan mediu al camerei: uşa se deschide în faţa Băiatului: Muşchetarul o lasă pe Micuţa Darling, care fuge (îşi fereşte capul prin stînga) apoi îi trage un pumn violent Băiatului care se clatină.
P 1162: Părăsita, ţinîndu-se de rama ferestrei, se uită înăuntru, rînjind într-un zîmbet crispat şi strîmb.
P 1163 (reluare a unei părţi din P 267): În plan american, Băiatul îşi ia rămas bun de la Părăsită, după grevă şi reprimarea acesteia.
P 1164: Plan apropiat al Părăsitei, agăţată de fereastră. Nu se mai uită înăuntru, se gîndeşte (la trecut), scoate revolverul cu un aer nehotărît, apoi îşi întoarce din nou privirile spre odaie.
P 1165: Plan mediu: Muşchetarul se bate cu Băiatul; Micuţa Darling încearcă să-l imobilizeze.
P 1166: Părăsita, ţinînd revolverul în mînă, se apleacă spre interiorul camerei (pentru a vedea lupta).
P 1167: În toiul luptei, Micuţa Darling se rostogoleşte pînă la picioarele patului din dreapta. Muşchetarul şi Băiatul se bat, lovindu-se cu pumnii. Muşchetarul expediază violent un croşeu de dreapta.
P 1168: Plan american: Băiatul cade la pămînt, făcut knock-out.
P 1169: Plan american al Micuţei Darling care cade la picioarele patului; năucită, se ridică uşor, îşi duce mîna la cap, apoi, cade la loc, leşinată.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

P 1170: Mușchetarul înșfacă un scaun, îl ridică asupra Băiatului alungit pe podea
P 1171: Plan apropiat (din spate) al Mușchetarului ridicînd scaunul.
P 1172: Părăsita întinde spre interiorul camerei mîna care ține revolverul.
P 1173: Plan apropiat al ferestrei (văzută din interior, dintr-o parte). Printre perdele, mîna Părăsitei ia ținta cu revolverul.
P 1174: Din marginea cadrului (dreapta), mîna Părăsitei trage un foc de revolver; fum; Mușchetarul, ținînd scaunul deasupra capului, se clatină.
P 1175: Părăsita, cu chipul foarte crispat, rămîne cu brațul întins spre interior.
P 1176: Ea trage din nou; apoi mîna și revolverul dispar dincolo de perdele.
P 1177: Mușchetarul, lovit a doua oară, a lăsat scaunul; bîjbîind prin fumul focurilor de revolver, iese pe ușa întredeschisă.
P 1178: Plan mediu al palierului: Mușchetarul iese din odaie, clătinîndu-se, se prăbușește.
P 1179: Mîna Părăsitei aruncă revolverul în odaie.
P 1180: Brațul Părăsitei, printre perdele, azvîrle revolverul în odaia plină de fum.
P 1181: Gros-plan al armei ce cade pe podea.
P 1182: Plan general al exteriorului clădirii, dinspre curte. De pe cornișă, Părăsita sare în curte.
P 1183: Băiatul se ridică, iese repede din cadru prin față-dreapta.
P 1184: Băiatul se ridică.
P 1185: Părăsita, în curte, fuge spre dreapta.
P 1186: Băiatul, frînt în două, se îndreaptă spre ușă.
P 1187: Gros-plan: mîna Băiatului apucă revolverul.
P 1188: După ce se uită îngrozit de jur împrejurul odăii, iese spre palier.
P 1189: Ținînd revolverul în mînă, ajunge pe palier, descoperă corpul Mușchetarului, se apleacă asupra acestuia.
P 1190: Camera răvășită după luptă; în dreapta, zăcînd pe podea, la picioarele patului, Micuța Darling.
P 1191: Micuța Darling își revine, își pipăie fața.
P 1192: Se ridică și, ținîndu-se cu o mînă de cap, se îndreaptă spre ușă.
P 1193: Băiatul, cu revolverul în mînă, părăsește corpul Mușchetarului și intră în fugă în odaie.
P 1194: Intră în fugă, arată revolverul Micuței Darling.
P 1195: Plan mediu al holului clădirii: doi agenți de poliție cu pelerine intră prin față-dreapta. Vecini iritați arată cu degetul spre etajul întîi. Polițiștii urcă scările în fugă.
P 1196: Plan apropiat al Băiatului și al Micuței Darling. Băiatul, ținînd revolverul în mînă, se uită la el înspăimîntat și nehotărît. Explică soției sale propria nedumerire. Ea îi pune o mînă pe umăr.
P 1197: Cei doi polițiști, urmați de un al treilea bărbat (în civil) ajung pe palier, descoperă corpul Mușchetarului, se apleacă asupra lui și-l examinează.
P 1198: Plan american al Băiatului și al Micuței Darling: ei discută înspăimîntați. Băiatul ține încă revolverul în mînă.
P 1199: Cei doi polițiști s-au ridicat. Unul dintre ei arată, cu bastonul, ușa odăii. Se reped într-acolo.
P 1200: Polițiștii intră alergînd în odaie, îl înșfacă pe Băiatul care se repezise spre fereastră (în stînga), îl readuc cu forța în mijlocul încăperii. Unul dintre ei ia revolverul. Micuța Darling, în dreapta, întinde brațele în față, avînd aerul că nu are ce face pentru a interveni.
P 1201: Plan american: cei doi *policemen* îl țin pe Băiat, care, îngrozit, caută să-i convingă (de nevinovăția sa). Cel din dreapta îi arată revolverul.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

P 1202: Gros-plan: cu arătătorul mîinii drepte, polițistul îi arată arma pe care o ține în mîna stîngă.
P 1203: Băiatul continuă să încerce să-i convingă. Polițiștii îl duc spre ușă. Micuța Darling protestează. Al doilea polițist o ia și pe ea.
P 1204: Băiatul ajunge pe palier, ținut de unul dintre polițiști. Se opresc în dreptul cadavrului, pe lîngă care se aține un inspector; Băiatul explică, înspăimîntat, prin gesturi largi, ceea ce s-a întîmplat.
P 1205: Al doilea polițist și cel în civil cercetează odaia. Polițistul o ține pe Micuța Darling de încheietura mîinii.
P 1206: Plan apropiat al Micuței Darling vorbind cu polițistul, dînd din cap a tăgadă, îngrozită.
P 1207: Pe palier, inspectorul examinează cadavrul, polițistul îl tîrăște cu brutalitate pe Băiat spre scară (în capul căreia, un grup de vecini urmărește evenimentele)
P 1208: În cameră: al doilea polițist și polițistul în civil o tîrăsc pe Micuța Darling spre palier.
P 1209: Pe palier, inspectorul e tot aplecat deasupra cadavrului al doilea polițist îi spune cîteva cuvinte, apoi o duce pe Micuța Darling spre scară.
P 1210: Plan apropiat al Părăsitei, așezată în *living-room*-ul Mușchetarului; își ține pălăria în mînă. I-a mai rămas puțin sînge la gură. Cu ochii holbați, îndurerată, Părăsita privește înaintea ei, cu gura întredeschisă, frămîntînd convulsiv borul pălăriei sale: apoi, își pune capul pe spătarul fotoliului și, cu o privire fixă, se leagănă încet.
IT 270: *Se apropie termenul procesului intentat Băiatului, acuzat de omor.*
P 1211: Plan general al sălii tribunalului: în față, o mulțime mare de spectatori care asistă la proces; în fund, biroul judecătorului. Un om al legii arată revolverul unui martor.
P 1212: Un polițist, de pe banca rezervată martorilor, ține revolverul în mînă și vorbește (identifică obiectul).
P 1213: Plan apropiat al Micuței Darling, așezată pe o bancă din sală, cu capul învelit într-un fular. Atentă la ceea ce se întîmplă, mușcînd nervos o batistă.
P 1214: Plan apropiat al Părăsitei, așezată printre spectatori. Se frămîntă pe scaunul ei, jenată, apoi se apleacă în față.
P 1215: Plan mediu al grupului de jurați, care ascultă întorși spre dreapta. Lîngă ei, în spate, o tablă neagră pe care e scris cu creta.
P 1216: Plan apropiat al judecătorului așezat la biroul său, ușor întors spre dreapta își șterge *pince-nez*-ul cu o batistă. Apoi își rotește fotoliul spre stînga, își aranjează *pince-nez*-ul pe nas, își vîră batista în buzunar și ascultă.
P 1217: Plan general al tribunalului: în fund, Băiatul depune jurămîntul, se așază.
P 1218: Băiatul se așază pe scaunul interogaților, își împreunează mîinile, aruncă o privire spre stînga.
IT 271: *Viguroasa încurajare a dragostei.*
P 1219: Gros-plan al chipului Micuței Darling; ea privește (spre față-stînga) cu o expresie tristă, se silește să surîdă își ridică mîna dreaptă la înălțimea feței (are încă batista), murmură cîteva cuvinte, face semne cu arătătorul. Surîde încurajator.
P 1220: Plan apropiat al Băiatului, așezat; el își împreunează mîinile și se uită spre dreapta (în direcția soției sale).
P 1221: Ea își mușcă, din nou, batista, apoi face din nou (în direcția Băiatului) micile sale semne de încurajare.
P 1222: Îi surîde ușor Băiatului, apoi se uită din nou spre stînga, preocupată.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

P 1223: Plan american al unui om al legii (cu *pince-nez*): ţine revolverul în mîna stîngă şi, vorbind, îl întinde spre dreapta (spre Băiat). Apoi, continuă, în direcţia asistenţei, spre stînga, înainte de a se întoarce din nou spre acuzat.
P 1224: Plan apropiat al Băiatului: la marginea cadrului, în stînga, mîna omului legii ţinînd revolverul; cu un mic gest al mîinii, Băiatul explică (Fondu de închidere)
P 1225: (Deschidere în fondu) (Versiune edulcorată a P 577): Plan american al Băiatului, care consemnează revolverul Muşchetarului: acesta îl ia şi-l aşază pe masa din spatele său.
P 1226: Băiatul se justifică.
P 1227: Părăsita, în sală, ascultă oprindu-şi răsuflarea.
P 1228: Omul legii, ţinînd în continuare revolverul în mîna stîngă, îi vorbeşte Băiatului (care e în afara cadrului), părînd că-l acuză; îşi scoate *pince-nez*-ul.
P 1229: Plan american: Băiatul se ridică de pe scaun, furios, dă din mîini şi spune (omului legii, din afara cadrului, în stînga):
IT 272: « *Da, cîndva a fost pistolul meu, dar nu eu am ucis* ».
P 1230 (= P 1229)
P 1231: Gros-plan al feţei Micuţei Darling: femeia surîde speriată; buzele îi tremură: murmură cîteva cuvinte.
P 1232: Judecătorul, întorcîndu-se spre stînga (spre Băiat), bate de cîteva ori cu ciocanul în masă.
P 1233: Băiatul e întors spre dreapta (spre judecător), braţele i se bălăbănesc, se scuză şi se aşază la loc.
P 1234: Micuţa Darling surîde (în direcţia soţului ei), apoi se uită spre dreapta (în direcţia judecătorului), cu o expresie îngrozită.
P 1235: Gros-plan al mîinilor Micuţei Darling, pe care le strînge nervos în poală, mototolindu-şi batista.
P 1236 (= P 1234)
IT 273: *Prima pledoarie a avocatului Băiatului.*
P 1237: Plan american: un şir de mese: în planul doi, în stînga, la marginea cadrului, ceafa judecătorului. În fund, la dreapta, un bărbat în picioare, văzut din trei-sferturi spate, dă din mîini, cu un aer nesigur. Se întoarce spre dreapta:
IT 274: « *Vreau să spun — orice-am spune — vreau să spun că există doar o probă indirectă* ».
P 1238: Avocatul îşi continuă pledoaria; alături de el, un alt om al legii se ridică în picioare (desigur, spre a i se opune).
P 1239: Plan apropiat (mai strîns decît cele precedente) al Băiatului, întors spre stînga; ascultă.
P 1240: Micuţa Darling, cu chipul trist, se uită spre soţul ei. Apoi îşi întoarce capul pe dreapta (în direcţia avocatului).
P 1241: Omul legii se aşază la loc, în timp ce avocatul vorbeşte în direcţia juraţilor (spre stînga).
P 1242: Micuţa Darling, privind spre avocat, surîde uşor, îngrijorată, apoi se întoarce din nou în direcţia Băiatului.
IT 275: *Sentinţa: Vinovat. Justiţia universală: ochi pentru ochi, dinte pentru dinte, OMOR PENTRU OMOR.*
P 1243: Plan general al tribunalului. În fund, un bărbat traversează sala şi depune o hîrtie pe biroul judecătorului.
P 1244: Plan mediu al grupului juraţilor, în picioare. Unul dintre ei rosteşte verdictul.
P 1245: Judecătorul dă citire sentinţei.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Bobina 11

IT 277: *Condamnarea Băiatului.*
P 1247: Băiatul se ţine, în picioare, în stînga mesei judecătorului.
P 1248: Plan american al Băiatului, în picioare. El surîde cu bărbăţie şi încredere în direcţia soţiei sale.
P 1249: Plan apropiat al Micuţei Darling: ea roade nervos un colţ al batistei; apoi, surîde, înspăimîntată.
P 1250: Judecătorul citeşte sentinţa, întors spre stînga (în direcţia Băiatului).
P 1251: Băiatul ascultă, grav şi imobil.
P 1252: Micuţa Darling se uită drept în faţa ei (în direcţia judecătorului): îşi roade convulsiv batista şi spune, surîzînd şi cerînd, parcă, îndurare.
IT 278: *« Vă rog, domnule judecător . . . »*
P 1253 (= P 1252): După o clipă, încetează să mai surîdă.
P 1254 (= 1250)
IT 279: *« Să fie spînzurat de gît pînă ce va fi mort, mort, mort ! »*
P 1255: Judecătorul îşi subliniază cuvintele: « mort, mort, mort », agitîndu-şi arătătorul în direcţia Băiatului.
P 1256: Băiatul îşi pleacă ochii şi se trage uşor înapoi.
P 1257: Micuţa Darling, privind în direcţia judecătorului, uluită şi îngrozită; brusc, dă din mîini şi din cap, ţipînd: « Nu, nu, nu »; apoi leşină şi alunecă pe scaun.
P 1258: Băiatul, încremenit, cu pumnii strînşi, se clatină. O mînă îl sprijină.
P 1259: Părăsita se întoarce spre a observa reacţiile celor din preajmă.
IT 280: *Agentul de poliţie binevoitor, făcîndu-şi rondul, află de condamnare.*
P 1260: Pe palierul camerei Micuţei Darling. Plan american al femeii, ţinîndu-şi fularul înnodat pe piept, răspunde unui bărbat înalt de stat, în costum civil, care se apleacă spre ea şi-i vorbeşte; apoi, ea se întoarce spre uşa camerei sale şi intră, în timp ce poliţistul o priveşte cu compătimire.
P 1261: Plan american: Micuţa Darling, cu capul plecat, intră în casă şi închide încet uşa.
P 1262: Poliţistul se îndreaptă spre scară.
P 1263: Plan apropiat, strîns, al Micuţei Darling, cu ochii în podea, disperată. Îşi leagănă uşor capul. Aparatul, printr-un lent travelling înainte, reîncadrează chipul femeii într-un gros-plan foarte strîns.
P 1264: Plan mediu: o recepţie în biblioteca familiei Jenkins. În stînga, aşezate pe o canapea, trei femei (probabil din liga « Înălţării »); în dreapta, aşezaţi în fotolii, Jenkins şi sora sa. În fund, stînga, un valet cu livrea şi perucă; în fund, dreapta, secretarul lui Jenkins. Una dintre femei spune, cu entuziasm:
IT 281: *« Pretutindeni, lumea vă înalţă cîntece de laudă ».*
P 1265: Jenkins surîde mulţumit; sora sa se apleacă spre el.
IT 282: *Avînt irezistibil.*
P 1266: Holul casei Micuţei Darling. Părăsita intră prin faţă-stînga, şi se îndreaptă spre scară. În plan american, ea se opreşte, se întoarce spre ieşire (în direcţia aparatului de filmat), îşi muşcă unghiile cu un aer neliniştit şi nehotărît, apoi îşi continuă mersul. Dar nu apucă să urce două trepte şi se întoarce brusc înapoi, îşi scoate pudriera din poşetă şi îşi drege tenul. Apare agentul de poliţie, coborînd scările: ajuns în hol, se uită la ea. Părăsita îşi pune pudriera la loc şi iese repede prin faţă-dreapta, cu un aer fals dezinvolt. Poliţistul se uită după ea cum se îndepărtează.

. . . .

IT 285: *În ajunul executării Băiatului.*

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

P 1272: În plan mediu, camera Micuței Darling. Aceasta, lîngă ușă, se uită la Polițistul Binevoitor, care, străfulgerat brusc de o idee, se apropie de fereastră și împinge patul, ca să vadă mai bine.
P 1273: Plan general al exteriorului clădirii (dinspre curte). La fereastra camerei, Polițistul se apleacă, examinează locul, scara de incendiu, cornișa de-a lungul zidului.
P 1274: Plan mediu: Polițistul Binevoitor, după ce s-a uitat spre fereastră, se întoarce spre Micuța Darling și-i vorbește precipitat.
P 1275: Plan apropiat al Micuței Darling: ea își duce mîna stîngă la frunte, ascultă, plină de speranță, surîde cu însuflețire.
P 1276: Micuța Darling se repede la fereastră și se uită, la rîndul ei. Polițistul Binevoitor îi arată un ziar și o pune să citească un articol.
IT 286: *Avîna impresia că Băiatul a fost declarat vinovat dintr-o întîmplare a soartei, Inima Binevoitoare vede o licărire de speranță în trecerea prin oraș a Guvernatorului.*
P 1277: Polițistul și Micuța Darling citesc împreună ziarul. Apoi, polițistul se repede spre ușă și iese; Micuța Darling îl însoțește pînă în prag, îl vede ieșind prin ușa întredeschisă, după care o închide, face cîțiva pași spre centrul camerei își strînge batista în pumn și o duce la obraz.
P 1278: Într-un culoar al închisorii. Plan american: un gardian îl scoate pe Băiat din celulă (pentru plimbare). Băiatul în haine vărgate, face cîțiva pași și se uită în sus, își sprijină spatele de zid și se uită în sus; în stînga, un alt prizonier se uită spre culoar prin vizeta celulei sale.
P 1279: Plan apropiat al Părăsitei, stă așezată la ea acasă. Trupul ei se leagănă ușor, chipul ei exprimă suferință. Se întoarce spre stînga și ochii i se holbează.
P 1280: Băiatul, după ce își îndreaptă mașinal gîtul, își vîră mîna stîngă în buzunar și iese prin față-dreapta, urmat de un gardian.
P 1281: Părăsita, cu ochii holbați, se uită spre stînga. Fața ei e schimonosită de groază. Femeia își duce mîinile la tîmple.
P 1282: Plan mediu al biroului Guvernatorului. Acesta, în față-stînga, e așezat la masa de scris; în spatele lui, un secretar. Polițistul Binevoitor, cu chipiul în mînă, înaintează, ușor încovoiat; Guvernatorul se întoarce spre el. Polițistul se apleacă spre Guvernator și îi vorbește.
P 1283: Plan general al coridorului închisorii. În stînga, lipit de perete, un gardian nemișcat păzește. Băiatul, cu umerii căzuți, vine în față, apoi își reia cei o sută de pași în celălalt sens.
P 1284: Plan general: de-a lungul curții închisorii, pușcăriași în haine vărgate mărșăluiesc pe loc în rînduri strînse.
IT 287: *« Și-ar fi de mirare dacă oricare dintre noi / Ar putea să ajungă pînă la capăt absolut același / Căci nimeni nu poate spune în ce Infern de foc / S-ar putea rătăci sufletul său orbit ».*
P 1285: Toți pușcăriașii se opresc.
P 1286: Gros-plan al unui pușcăriaș, căruia i se vede fața și o mînă, se uită fix prin vizeta celulei sale.
P 1287: Gros-plan: un alt deținut, în aceeași poziție. Murmură cîteva cuvinte.
P 1288: Băiatul, după ce se uită spre una dintre celule își reia marșul.
IT 288: *Guvernatorul nu e în măsură să dea nici o speranță.*
P 1289: Guvernatorul vorbește Polițistului pe un ton ferm și cu gesturi seci. Dă negativ din cap și se cufundă din nou în citirea hîrtiilor de pe birou. Polițistul insistă. Secretarul se apropie de el și îl conduce spre ușă, în timp ce Guvernatorul se așază mai comod în fotoliu. Polițistul se mai întoarce o dată spre el, apoi iese.
P 1290: Plan « al leagănului ».

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

....

P 1303: Plan general al spînzurătorii închisorii, o mare construcţie din bîrne, cu o platformă amplă. Patru oameni (unul în civil, ceilalţi trei în uniforme) urcă scara care duce la platformă.

IT 292: *Ultimul răsărit de soare al Băiatului. Călăii fac proba instalaţiei.*

P 1304: Plan apropiat: cei trei oameni în uniformă, în şir, se apropie de o masă ţinînd fiecare cîte un cuţit în mîna dreaptă.

P 1305: Gros-plan al celor trei mîini ale călăilor ţinîndu-şi cuţitele deasupra a trei sfori întinse, paralel, pe masă.

P 1306: Cei trei călăi, în faţa mesei şi a sforilor. Unul dintre ei îşi examinează cuţitul. Apoi, toţi trei, ţinîndu-şi cuţitele deasupra sforilor, îşi întorc capul spre dreapta (cu aerul că aşteaptă un semnal).

P 1307: Plan mediu al Băiatului, care, în haine vărgate, stă lungit în penumbra celulei sale. Un gardian intră din stînga şi-i aşază lîngă el hainele civile. Băiatul se reazemă în coate şi îşi ridică privirea spre gardian. Abia întrevăzut, la marginea cadrului, în stînga, al doilea gardian.

P 1308: Cei trei călăi stau aliniaţi în spatele mesei, pe platforma spînzurătorii. Al patrulea om le dă un semnal.

P 1309: Cei trei călăi, cu faţa întoarsă spre dreapta, ţinînd cuţitele în mîini, nemişcaţi.

P 1310: Gros-plan, simultan, cele trei cuţite taie sforile: segmentele din plan apropiat dispar, violent trase în afară.

P 1311: Gros-plan: trei greutăţi, atîrnate de sfori, cad deodată.

P 1312: Gros-plan: o frînghie, trasă, deblochează un zăvor.

P 1313: Gros-plan: în planşeul platformei se deschide o trapă.

P 1314: Plan general: trapa se deschide în planşeul platformei. Un sac atîrnat de o frînghie cade prin deschizătură. Cel de al patrulea om şi unul dintre călăi se apleacă deasupra trapei privind cum se leagănă sacul.

P 1315: Cei doi gardieni, nemişcaţi, la dreapta şi la stînga, se uită la Băiat care îşi cercetează gînditor costumul civil.

P 1316: Plan american al Micuţei Darling. Poliţistul Binevoitor, în pragul uşii, îşi scoate pălăria şi îşi pleacă ochii. Micuţa Darling se repede spre el şi îi pune întrebări. El face un semn negativ cu capul, mîhnit.

P 1317: Părăsita soseşte din faţă-dreapta în holul casei Micuţei Darling. Se îndreaptă spre scară, se uită în dreapta şi în stînga, îngrozită, şi urcă.

P 1318: Micuţa Darling pune întrebări Poliţistului.

P 1319: Plan mediu: Părăsita ajunge pe palier, în dreptul uşii Micuţei Darling se opreşte.

P 1320: Micuţa Darling continuă să pună întrebări Poliţistului care dă din cap în sens negativ şi îşi întoarce privirea. Ea îl apucă de reverul hainei.

P 1321: Plan apropiat al Poliţistului şi al femeii. Ea îl ţine de rever şi ridicînd privirea spre cer, spune: « O, Doamne, te rog . . . »

P 1322: Părăsita ascultă o clipă, apoi se repede pe scară ce duce la etajul de deasupra.

P 1323: Micuţa Darling deschide uşa, îl apucă din nou pe Poliţist de reverul hainei şi-l trage afară.

IT 293: *Disperată, micuţa femeie se duce ea însăşi la Guvernator.*

P 1324: Holul casei. Plan american: Poliţistul şi Micuţa Darling coboară în viteză. Jos, vecinul bătrîn se uită la ei întrebător şi-i salută.

P 1325: Părăsita coboară din ascunzătoarea ei şi se uită, peste balustradă, la cele ce se întîmplă jos.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

P 1326: Polițistul iese fugind; vecinul bătrîn o reține pe Micuța Darling, apucînd-o de braț.
P 1327: Plan american: poarta casei (din exterior). Polițistul iese brusc, aruncă o privire spre dreapta, apoi iese alergînd. (spre stînga).
P 1328: Micuța Darling, descumpănită, vine în față: soția vecinului o ajunge din urmă, îi cuprinde umerii și mîinile.
P 1329: Plan apropiat al Micuței Darling și al vecinei, care încearcă s-o liniștească. Micuța Darling dă să iasă; cealaltă o reține, dînd din cap compătimitor.
P 1330: Plan apropiat al Părăsitei ascultînd (la etaj), cu chipul încruntat și nehotărît.
P 1331: Gros-plan al Micuței Darling, cu ochii spre cer, spunînd cu disperare:
IT 294: « *Nu-i lăsa, Doamne, să facă asta !* »
P 1332: Ea dă din cap, încearcă să surîdă, închide ochii, sfîrșită, dă din nou din cap.
P 1333: Părăsita, în capul palierului, lîngă scara ce coboară la parter, privește în jos. Se dă ușor îndărăt, își duce mîna dreaptă la gît.
P 1334: Gros-plan strîns asupra feței Părăsitei. Aceasta își ridică treptat ochii spre cer: plînge, întredeschide gura, își coboară privirea.
P 1335: Plan de ansamblu al străzii, în dreptul Micuței Darling. Un automobil sosește în viteză din stînga și încetinește în fața porții. Polițistul Binevoitor țîșnește pe trotuar și aleargă spre poartă.
P 1336: Intră fugind.
P 1337: Intră fugind prin față-dreaptă și se îndreaptă spre Micuța Darling.
P 1338: Părăsita, pe palier, se apropie, uitîndu-se.
P 1339: Polițistul o ia de braț pe Micuța Darling și o trage cu forța spre ieșire. Vecinii se uită după ei.
P 1340: Amîndoi ies în fugă.
P 1341: Urcă repede în automobil, care demarează și iese prin față dreapta.
P 1342: Părăsita, în hol, aleargă și iese prin față-dreapta. (Cei doi vecini au dispărut).
P 1343: Părăsita se oprește o clipă din fugă, apoi se îndreaptă în grabă spre stînga.
P 1344: Plan mediu al unui taxi. Părăsita vine din dreapta, urcă în mașină, care demarează și părăsește imaginea prin dreapta.
P 1345: Taxiul, urmărind mașina Micuței Darling. (aflată în afara imaginii), trece de la stînga spre dreapta prin fața casei.

....

P 1361: Plan general: mașina Micuței Darling se oprește în fața casei (Guvernatorului); o deschidere de diafragmă izolează, în stînga, automobilul.
P 1362: Plan mediu: taxiul Părăsitei se oprește lîngă un trotuar. Părăsita coboară, fără să închidă portiera, face un semn șoferului (să rămînă).
IT 298: *Rugămințile Micutei Darling făcute Guvernatorului rămîn fără rezultat.*
P 1363: Plan mediu al intrării casei Guvernatorului. Secretarul acestuia îi însoțește pe Polițistul Binevoitor și pe Micuța Darling pînă la ieșire. Aceștia, ieșind, încearcă zadarnic să-l convingă.
P 1364: Plan mediu: Părăsita înaintează pe trotuar, de-a lungul unui zid.
P 1365: Polițistul și Micuța Darling protestează în fața secretarului, apoi coboară treptele peronului. Secretarul se uită cum pleacă, ieșind prin dreapta.
P 1366: Plan mediu al treptelor (legînd ușa casei de trotuar). Micuța Darling se prăbușește pe ultima treaptă, clătinînd capul cu o expresie de sfîrșeală și disperare. Polițistul iese prin stînga.
P 1367: Părăsita, sprijinindu-se de zid, se uită o clipă (la cele două personaje) spre față-dreapta, apoi se îndepărtează (spre față stînga), cu un aer degajat.
P 1368: Plan mediu: Polițistul se uită spre stînga (o vede pe Părăsită), se întoarce

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

și-i spune Micuței Darling, așezată (să-l aștepte), apoi iese în fugă din cadru, prin stînga.
P 1369: Plan american al Polițistului, în picioare, lîngă zid. Îi face semn Părăsitei (în afara cadrului) să se întoarcă.
P 1370: Plan mediu al Părăsitei: aceasta urcă în taxi.
P 1371: Polițistul aleargă după ea.
P 1372: Părăsita se află pe trotuar; Polițistul se oprește lîngă ea și-i pune întrebări: ea își pleacă privirea.
P 1373: Plan general al străzii în fața casei Guvernatorului. Micuța Darling e tot acolo, șezînd pe o treaptă. O mașină sosește din stînga și se oprește în fața intrării.
P 1374: Guvernatorul, soția sa și secretarul ies din casă, salutați de un al patrulea personaj.
IT 299: *Guvernatorul pleacă.*
P 1375: Plan mediu al automobilului: cele trei personaje coboară treptele și se îndreaptă spre mașină. Micuța Darling se ridică și le iese în întîmpinare. Ea îi vorbește Guvernatorului, care o evită și urcă în mașină împreună cu soția sa. Secretarul spune cîteva cuvinte Micuței Darling, o dă la o parte și se urcă și el în automobil.
P 1376: Plan american al Polițistului și al Părăsitei, unul lîngă celălalt. Polițistul pune întrebări, iar Părăsita, fără să răspundă, își aranjează mantoul și pleacă spre stînga. Polițistul o apucă de haină, ea se desprinde.
P 1377: Automobilul Guvernatorului demarează și dispare prin dreapta.
P 1378: Plan mediu: Micuța Darling, pe trotuar, se uită cum se îndepărtează automobilul (în afara cadrului), apoi se întoarce și se sprijină de zid.
P 1379: Plan american: Polițistul o ține pe Părăsită de haină. El o interoghează cu degetul ridicat. Ea se zbate cu un aer de suferință.
P 1380: Plan apropiat al Părăsitei: ea se uită la Polițist (în afara cadrului). Ea se uită la Polițist, strîmtorată, dă din cap și vorbește.
P 1381: Plan apropiat: Polițistul o ascultă pe Părăsită.
P 1382: Părăsita, net întoarsă spre Polițist, strigă:
IT 300: « *Eu l-am ucis ! Eu ! Eu !* »
P 1383: Răscolită, ea cade pe spate.
P 1384: Polițistul o ține pe Părăsită de braț și se uită la ea, uluit. El aruncă o privire spre dreapta (în direcția Micuței Darling), se uită din nou la Părăsită și o tîrăște în fugă spre dreapta.
P 1385: Pe treapta de jos a Casei Guvernatorului. Polițistul și Părăsita apar în fugă din stînga. Părăsita își repetă mărturisirea în fața Micuței Darling, cu gesturi largi. Micuța Darling o apucă de mantou și o scutură. Ea se ferește. Polițistul suie cîteva trepte spre intrare, dar Micuța Darling îl oprește, arătînd spre dreapta.
P 1386: Plan general al unei șosele: mașina Guvernatorului trece în viteză dinspre față-dreapta spre față-stînga.
P 1387: Micuța Darling, în plină agitație, arată (mașina, în afara cadrului) la dreapta. Polițistului tulburat (află de plecarea Guvernatorului). Cele trei personaje se îndreaptă spre stînga.
IT 301: *Ei încearcă să-l ajungă pe Guvernator înainte ca acesta să ia trenul.*
P 1388: Plan de ansamblu al taxiului. Polițistul Binevoitor înconjură automobilul și sare în el chiar în clipa în care acesta demarează.
P 1389: Plan « al leagănului ».
. . . .
P 1400: Plan mediu: un gardian ține deschisă ușa zăbrelită a unei celule, în care intră un preot cu etolă albă.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

P 1401: Plan apropiat al Preotului şi al Băiatului (în haine civile). Preotul vine din stînga, îi vorbeşte Băiatului, care se întoarce spre el: îi strînge mîna. Băiatul are un zîmbet fugar, apoi îl ascultă cu gravitate.
P 1402: Plan general al unei gări. Maşina Guvernatorului se opreşte în faţa gării: Guvernatorul şi secretarul său coboară.
P 1403: Plan apropiat al Preotului şi al Băiatului. Băiatul îngenunchează, clătinîndu-se, ajutat de Preot. Acesta îi scoate pălăria, o aşază de o parte, îşi sărută etola şi şi-o petrece în jurul gîtului. Apoi, îi vorbeşte din nou Băiatului, care-şi face semnul crucii, îşi împreunează mîinile şi se roagă.
P 1404: Plan de ansamblu al unui tren tras la peron. Guvernatorul şi Secretarul urcă într-un vagon. Hamalii negri încarcă bagajele.
P 1405: Taxiul aleargă în viteză pe şosea.
P 1406: Trenul pleacă. Un pasager întîrziat sare în ultimul moment în vagonul guvernatorului.
P 1407: În compartiment. Plan american: Guvernatorul, soţia sa şi secretarul se aşează. Un bărbat se ridică, spre a le face loc, şi iese.
P 1408: Plan de semi-ansamblu al unui automobil de curse oprit. Pe capotă e pictat numărul « 8 »: un bărbat e aşezat la volan, alţi doi se învîrt în jurul maşinii şi o examinează.
P 1409: Taxiul se opreşte în faţa gării. Poliţistul, Micuţa Darling şi Părăsita coboară repede, întreabă, în dreapta, un om care le răspunde (că au pierdut trenul). Cele trei personaje se întorc încet spre taxiul lor. În dreptul colţului clădirii, Poliţistul arată brusc, spre dreapta (automobilul de curse ascuns de gară).
P 1410: Plan de semi-ansamblu al automobilului de curse; unul dintre cei doi bărbaţi se urcă în el; şoferul pune motorul în mişcare.
P 1411: Cele trei personaje aleargă spre dreapta (în direcţia automobilului)
P 1412: Ele ajung în dreptul maşinii. Poliţistul vorbeşte precipitat şoferului şi arată cu degetul spre stînga.
P 1413: Plan general: un tren alergînd în viteză străbate cadrul din fund-stînga spre faţă-dreapta (şi trece, practic, razant pe lîngă aparatul de filmat.
IT 304: *Numărul 8, urmărind trenul, e înaripat de un avînt nou.*
P 1414: Pasagerul coboară din maşină. Urcă cele trei personaje. Automobilul demarează rapid şi părăseşte cadrul prin faţă-stînga.
P 1415: Plan general: automobilul de curse se îndepărtează pe o şosea de-a lungul căii ferate şi virează spre stînga, ridicînd un nor de praf.
P 1416: Plan general: trenul, la o curbă, aleargă prin faţă-dreapta.
P 1417: Plan « al leagănului ».

. . . .

P 1421: Băiatul, îngenuncheat în faţa preotului, ascultă cu fervoare şi repetă (rugăciunea) după el.
P 1422: Plan general: trenul aleargă repede, trecînd razant pe lîngă aparatul de filmat.
P 1423: Plan foarte general: în stînga, în linie de fugă spre stînga, şine de cale ferată; mai spre dreapta, şoseaua paralelă cu calea de fier, automobilul de curse străbate cadrul în plină viteză.
P 1424: Plan general al trenului, alergînd, din fund-dreapta spre faţă-stînga.
P 1425: Plan general: în faţă, şinele. Dincolo de un gard, şoseaua, care descrie o curbă. Automobilul ia curba în viteză şi dispare în fund.
P 1426: La marginea orizontului, trenul rulează în viteză, de la stînga la dreapta.
P 1427: Plan general: şoseaua, străbătînd dealuri şi păduri. Automobilul se apropie din fund (şoseaua se află, practic, pe axa aparatului).

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

Bobina 12

. . . .

P 1501: Plan general: trenul aleargă spre față-stînga (aparatul, de cînd șoseaua e paralelă cu calea ferată, însoțește mișcarea în travelling lateral înapoi).
P 1502: Gros-plan al roților de transmisiune ale locomotivei, învîrtindu-se în plină viteză. În planul din spate, se văd — grație unei curbe a șinelor — ultimele vagoane ale trenului.
P 1503: Plan general al șoselei: o mașină se îndepărtează în spate-dreapta. Din aceeași direcție sosește, cu maximum de viteză, automobilul de curse nr. 8.
P 1504: Plan general al locomotivei, văzută dintr-o parte (aparatul o însoțește în travelling lateral în mișcarea ei dreapta-stînga).
P 1505: Plan apropiat al Băiatului și al Preotului, față-n față. Preotul face semnul crucii deasupra Băiatului, care închide ochii și deschide gura. Preotul îi dă să înghită o ostie. Băiatul închide gura, deschide ochii, ridică încet fruntea spre cer, suride apoi se clatină și cade în brațele preotului, cu capul pe umărul acestuia.
P 1506: Plan foarte general al trenului, străbătînd cîmpia. Pe șoseaua paralelă cu calea ferată se zărește automobilul de cursă.
P 1507: Plan american, personajele care ocupă automobilul: în centru, Micuța Darling care-l zorește pe șofer să conducă mai repede și arată surîzînd trenul. În spate, Polițistul Binevoitor și Părăsita.
P 1508: Plan «al leagănului».

. . . .

P 1522: Plan general al trenului alergînd în cîmpie. Un travelling lateral înapoi îi însoțește mișcarea.
P 1523: Micuța Darling, cu degetul întins, arată șoferului trenul (în afara cadrului).
P 1524: Gros-plan al piciorului (șoferului) apăsînd, de mai multe ori, pînă la fund acceleratorul.
P 1525: Plan de ansamblu al automobilului rulînd în viteză; un travelling lateral (executat, probabil, din tren) îi însoțește mișcarea spre dreapta. Mașina, mișcîndu-se mai repede decît travellingul, iese pînă la urmă din cadru.
P 1526: Plan general al căii ferate și al șoselei. Mașina aleargă în dreptul cozii trenului.
P 1527: Plan foarte general al șoselei și al căii ferate: mașina depășește trenul.
P 1528: Plan foarte general al căii ferate în dreptul unui fel de depou. Șinele — aproape în axa aparatului. Trenul sosește din depărtare.
P 1529: Plan general: automobilul părăsește șoseaua, trece peste un șanț plin cu apă și se îndreaptă în viteză spre calea fertă.
P 1530: Mașina se oprește de-a curmezișul șinelor: cele trei personaje coboară în grabă și fac semne largi cu brațele în direcția trenului.
P 1531: Plan de ansamblu al trenului, care își încetinește viteza.
P 1532: Plan american: în compartimentul său, Guvernatorul se întoarce înainte, mirat. Secretarul se ridică.
P 1533: Trenul se oprește chiar în fața mașinii, care se dă înapoi și eliberează calea. Cele trei personaje aleargă spre tren.
P 1534: Plan mediu: Micuța Darling, Polițistul și Părăsita aleargă spre primul vagon, însoțiți de mecanicul locomotivei, care-i întreabă (ce se întîmplă) și-i ajută să urce. Lumea, la ferestrele vagoanelor, privește.

. . . .

P 1562: Plan «al leagănului»
IT 318: *Un nou apel.*

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

P 1563: Plan american al compartimentului în care se află Guvernatorul. Poliţistul Binevoitor, Părăsita şi Micuţa Darling intră prin faţă-dreapta. Secretarul se ridică, furios. Poliţistul îl obligă, cu brutalitate, să se aşeze la loc. Apoi, cele trei personaje vorbesc deodată Guvernatorului. Poliţistul o arată pe Părăsita, care îi face semn Guvernatorului (că ea însăşi e vinovată). Micuţa Darling îngenunchează o clipă dinaintea lui, îl imploră.
P 1564: Plan apropiat al Guvernatorului, ascultînd, surprins şi şovăitor. În dreapta, soţia sa se întoarce şi se uită la el.
P 1565: Plan apropiat al Micuţei Darling, uitîndu-se rugător în direcţia Guvernatorului aşezat (în afara cadrului).
P 1566: Plan apropiat al feţei Băiatului şi al Preotului, stînd în picioare, în celulă. Amîndoi au ochii îndreptaţi spre cer. Preotul îl sprijină pe Băiat.
P 1567: Gros-plan al feţei Băiatului, cu ochii spre cer, îndurerat. Un surîs uşor trece peste chipul său.
P 1568: Preotul se roagă.
P 1569: Micuţa Darling pledează în faţa Guvernatorului. Ea îşi înclină capul într-o parte.
P 1570: Guvernatorul, cu mîinile Micuţei Darling între ale sale, ascultă. Apoi, se întoarce spre secretar, pe jumătate ridicat, îi dă un ordin. Secretarul iese repede din cadru, prin dreapta, în timp ce Guvernatorul se întoarce din nou spre Micuţa Darling şi o mîngîie.
P 1571: Plan «al leagănului».

....

P 1656: Plan general al trenului sosind într-o gară.
P 1657: Plan american: în compartimentul Guvernatorului. În dreapta, în picioare, nerăbdători, Secretarul, Poliţistul Binevoitor, Părăsita şi Micuţa Darling; în stînga aşezat, Guvernatorul împătureşte o coală de hîrtie (graţierea Băiatului), o dă secretarului, care o vîră prompt în buzunar. Apoi, cu excepţia Guvernatorului, toate personajele, inclusiv soţia acestuia, ies repede prin faţă-dreapta. Guvernatorul se uită după ele, cu un ziar în mînă.
P 1658: Trenul se opreşte (cu locomotiva în faţă-stînga).
P 1659: Plan mediu al unei uşi a trenului: secretarul, Micuţa Darling, apoi Poliţistul, Părăsita şi soţia Guvernatorului coboară în mare grabă pe peron şi ies prin faţă-stînga. În picioare, pe peron, un impiegat al căilor ferate, în veston alb, se uită după ei.
P 1660: Plan mediu al unui automobil oprit. Venind din spate-stînga, personajele se urcă repede în maşină, care demarează şi iese din cadru prin stînga. Secretarul, rămas pe trotuar, se întoarce în spate-stînga.
P 1661: Plan american al Băiatului păşind încet într-un culoar al închisorii, cu ochii plecaţi în jos, flancat de trei gardieni şi de preot, care citeşte dintr-o carte de rugăciuni. Un travelling înapoi însoţeşte mişcarea. Deodată, preotul lasă din mîini cartea, se clatină, duce o mînă la frunte: unul dintre gardieni îl sprijină să nu cadă. Preotul îşi revine, dă din cap. Gardianul îi culege cartea de rugăciuni de pe jos. Băiatul se întoarce şi urmăreşte incidentul.

....

P 1663: Plan de ansamblu al automobilului în care se află Micuţa Darling, rulînd în viteză pe o stradă. (Un travelling înapoi însoţeşte mişcarea.)
P 1664: Plan general al locului de execuţie. Băiatul, însoţit de aceiaşi gardieni şi de preot, se îndreaptă spre scara spînzurătorii.
P 1665: Plan mediu: o cabină telefonică în incinta gării. O femeie şi un copil, în stînga, stau pe o bancă. Secretarul Guvernatorului intră alergînd din stînga

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

și intră în cabină. Urmîndu-l, doi impiegați ai căilor ferate apar la rîndul lor și se apropie de ușa cabinei, ascultînd.
P 1666: Plan apropiat strîns al secretarului în timp ce telefonează (văzut prin geamul cabinei).
P 1667: Băiatul, însoțit, urcă scara spînzurătorii și ajunge pe platformă.
P 1668: Plan mediu: Băiatul intră pe platformă, clătinîndu-se ușor,cu privirea în jos. Preotul, înduioșat, îl prinde de umeri și-l ajută să înainteze spre lațul spînzurătorii, care atîrnă în față-dreapta. Toți rămîn nemișcați în spatele funiei. Unul dintre gardieni se apleacă și leagă picioarele Băiatului; celălalt îl apucă de braț.
P 1669: Plan apropiat al Băiatului, care se uită de la stînga spre dreapta, îngrozit.
P 1670: Gros-plan al feței Băiatului: el se uită în sus, cu gura deschisă, și se clatină.
P 1671: Doi gardieni îi leagă mîinile de trup. Preotul, întors spre Băiat (care are ochii închiși), îi citește o rugăciune.
P 1672: Secretarul Guvernatorului vorbește frenetic la telefon.
P 1673: O sală a închisorii. Plan american: un gardian apucă receptorul telefonului aflat pe o masă, în față-dreapta, și răspunde cu nonșalanță.
P 1674 (= P 1672)
P 1675: Gardianul, alarmat, răspunde repede, agață receptorul la loc, pune telefonul pe masă și fuge spre fundul cadrului, încrucișîndu-se cu un alt gardian, care, alertat, vine în față.
P 1676: Cei doi gardieni tocmai termină de legat brațele Băiatului cu niște curele. Preotul citește rugăciuni. Băiatul se clatină.
P 1677: Plan de ansamblu al culoarului închisorii. Gardianul (cel de la telefon) apare din fund și aleargă cu repeziciune în față. Ridică un braț spre față-stînga, strigînd: « Nu ».
P 1678: Plan mediu, partea dreaptă a platformei spînzurătorii. Cei trei bărbați (cu cuțitele) se ațin în spatele unui paravan, care ascunde masa și sforile. În dreapta executorul în civil se uită în jos, apoi face un semn spre stînga pentru continuarea pregătirilor în vederea execuției.
P 1679: Gardianul « de la telefon » ajunge în fugă la locul execuției, ridică un braț, se cațără pe scară eșafodului cu toată viteza.
P 1680: Ajunge lîngă executorul în civil, îi vorbește, cu brațul întins spre stînga. Celălalt, fără să-l asculte, își scoate monoclul din jiletcă, se uită la el.
P 1681: Plan de ansamblu al exteriorului închisorii. Mașina sosește, oprindu-se în fața clădirii. Micuța Darling, Polițistul, Părăsita și soția Guvernatorului coboară.
P 1682: Plan mediu: personajele intră prin dreapta, se opresc în fața porții (cu zăbrele) a închisorii, strigă (pentru a li se deschide).
P 1683: Executorul se uită la ceas și, fără să-l ia în seamă pe gardian, face semn (spre stînga) să se treacă la execuție.
P 1684: Unul dintre cei doi gardieni pune o capă neagră peste capul Băiatului. Celălalt îi petrece lațul în jurul gîtului.
P 1685: Poarta închisorii se deschide: cele patru personaje intră repede.
P 1686: Cei doi gardieni potrivesc lațul în jurul gîtului Băiatului.
P 1687: Plan apropiat al celor trei călăi ținîndu-și cuțitele deasupra sforilor. Cu un același gest, ei își coboară mîinile.
P 1688: Gros-plan al mîinilor ținînd cuțitele deasupra sforilor, gata să le taie.
P 1689: Polițistul Binevoitor, urmat de Micuța Darling și de Părăsită sosesc în fugă, cu brațele înălțate spre cer, la locul execuției. Executorul face semn ajutoarelor sale să rămînă pe loc.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

P 1690: Plan american al Poliţistului Binevoitor (din spate), strigînd şi agitîndu-şi braţul spre dreapta (spre executor): în mîna din dreapta are o hîrtie (graţierea Guvernatorului).
P 1691: Executorul întinde braţul spre ajutoarele sale, le ordonă (să se oprească), îl ascultă pe Poliţistul Binevoitor (în afara cadrului).
P 1692: Preotul, cu un surîs larg, se întoarce în faţă şi-l ascultă pe Poliţist (în afara cadrului). Cei doi gardieni, nemişcaţi, ţin încă laţul în jurul gîtului Băiatului.
P 1693: Poliţistul urcă în fugă scara eşafodului. Jos, cele două femei caută să-l urmeze.
P 1694: Poliţistul intră alergînd din stînga şi arată hîrtia executorului, care o citeşte.
P 1695: Cei trei călăi, privind drept în faţă, încă mai ţin cuţitele deasupra sforilor.
P 1696: Mîinile lor tremură, cuţitele ating sforile.
P 1697: Plan american: Micuţa Darling, încercînd să ajungă pe platformă, e oprită de un bărbat. Ea ridică braţele spre cer, apoi îşi ascunde faţa în mîini. Lîngă ea, Părăsita şi soţia Guvernatorului, care o prind în braţe pe Micuţa Darling.
P 1698: Executorul citeşte hîrtia, apoi se întoarce spre stînga şi dă ordinul (de oprire a execuţiei).
P 1699: Gardienii scot laţul de pe gîtul Băiatului. Lumea se agită, ridică braţele.
P 1700: Plan apropiat al Băiatului. I se scoate laţul. E foarte surprins, uşor buimăcit. Se clatină şi e gata să se prăbuşească pe spate. Gardianul îl sprijină să nu cadă. Poliţistul Binevoitor apare din dreapta şi-l apucă de braţ.
P 1701: Băiatul, susţinut dintr-o parte de Poliţistul Binevoitor şi, de cealaltă, de Preot, coboară repede scara eşafodului.
P 1702: Plan american: în spate, nemişcaţi, Poliţistul, Preotul şi soţia Guvernatorului privesc înduioşaţi, în faţă. Băiatul se apropie încet de Micuţa Darling. Îi pune mîinile pe umeri, încă buimac; o clipă, s-ar părea că va izbucni în hohote de plîns. Ea se întoarce spre preot, îl întreabă (dacă visează): preotul dă din cap că nu. Micuţa Darling sare de gîtul soţului ei, îl sărută, îl mîngîie pe obraz, îi trece mîna prin păr, îl sărută din nou. Îmbrăţişaţi, ies prin faţă-stînga, urmaţi de preot, de soţia Guvernatorului, de Poliţist de Părăsită şi de ceilalţi, care, cu toţii (cu excepţia Părăsitei, care se uită ţintă în jos, tristă) se uită la Băiat şi la Micuţa Darling (din afara cadrului) cu satisfacţie.
IT 327: *Cînd tunurile şi zăbrelele închisorilor forjate în flăcările intoleranţei . . .*
P 1703: Plan foarte general al unui cîmp de bătaie: venind din dreapta şi din stînga două armate se ciocnesc. Fum al canonadelor. Fulgere cad din cer . . . (Cînd toate acestea vor înceta — n. trad.)
IT 328: *O dragoste desăvîrşită va aduce pacea pentru totdeauna . . .*
IT 329: *În locul zidurilor de închisoare, cîmpii smălţuite cu flori.*
. . . .
IT 330: *SFÎRŞIT*

În româneşte de FLORIAN POTRA

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

ION IRIMESCU, *Portret de fată*

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

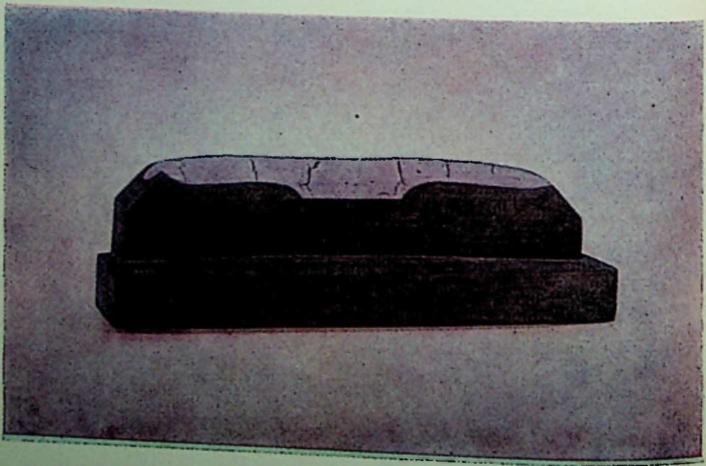
SILVIA RADU, *Vestitoarea*, ghips, 1979

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

NECULAI PĂDURARU,
Ecvestră, bronz

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

TRIPTIC LIRIC



HORIA FLĂMÎNDU, *Thorax*

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

MADRID

JUSTO JORGE PADRÓN

MARIN SORESCU

Încercuit de ochi

Padrón, cu accentul său, reprezintă pentru mine vocala deschisă rotundă şi pregnantă a noului lirism spaniol, care printr-un buchet de voci, se impune şi pe plan european. O izbucnire în lume, după o perioadă de izolare, fără prejudecata, care poate inhiba, a unei tradiţii glorioase şi fără ostentativa cantonare doar în experienţa din spaţiul limbii spaniole. Flăcăul înalt şi fotogenic, care în urmă cu cîţiva ani, cu ocazia Congresului Mondial al Poeţilor mă întîmpina în holul hotelului « ¡Los Galos » din Madrid, cu un zîmbet frăţesc, ca şi cînd ne-am fi cunoscut demult, are pasul mare şi din călătorii şi din citate este familiarizat cu ce se scrie astăzi.

O experienţă nordică i-a îmbogăţit pana meridională, cu flori zimţaţi de fiorduri. E un spaniol aproape scandinav. Printre maeştrii săi întru poezie nu se sfieşte să-i numească pe suedezii Pär Lagerkvist, Artur Lundkvist şi Erik Liudegren. Iar faptul că s-a născut într-o insulă (Los Palmos), explică atît tălăzuirea sufletului său către ţărmul constant al poeziei, cît şi deschiderea largă, deci şi spre polul nord, dorinţa sa de a îmbrăţişa totul. În 1980 prestigioasa editură din Barcelona Plaza & Janes îi publica « Obra poetica », o antologie generoasă incluzînd plachetele « Los oscuros fuegos », « Mar de la noche », « Los círculos del infierno », « El abedul en llamas », « Otesnita » şi cîteva poeme inedite: a fost momentul de deplină recunoaştere a unei valori tinere autentice, care de peste un deceniu făcea valuri, ca să zic aşa, în apele teritoriale ale poeziei spaniole. Justo Jorge Padrón ieşea în larg cu o « invincibila armada » — o flotă paşnică, de altfel, ce nu avea a se teme de ghiulelele inamice, pentru că menirea ei nu era să se bată cu mai ştiu eu cine, ci pur şi simplu să navigheze. O flotă de delfini, ducînd din Los Palmos la Gibraltar imensa disponibilitate de joc, cu tumbe năzdrăvane în soarele torid, pentru a recădea în horbota de spumă a mării, totul articulat cu nespusă voluptate, inventivitate şi dragoste de om. (Delfinii se pare că sînt cei mai apropiaţi prieteni ai omului, pe apă. Cîinii noştri din mare). Autorul « Cercurilor infernului » nu e un demonic. Ştie să pună în prietenie o fervoare plină de tandreţe, care te duce cu gîndul la marele dar de a fi prieten al lui Panait Istrati. Patimă orgolioasă, dorinţă de confesiune şi dialog. Frumoasa re-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

vistă « Equivalencias », pe care o conduce, la Madrid, revistă de literatură universală, este un hierbar al pasiunilor sale intelectuale, iar poezia română contemporană ocupă, să recunoaștem, un loc privilegiat.

Padrón construiește mici tuneluri lirice, în care versurile strecurate ca niște fuioare fumegînde se încarcă de pîclă, funingine și minuscule fire de ceață strălucitoare. Există în poeziile sale un avînt, ceva de șuvoi, care antrenează tot ce întîlnește în cale și dorința aprigă de a ieși în partea cealaltă, la luminișul de la capătul tunelului, la aer, la soare. Cîtimea de luminozitate este pusă mai bine în valoare de această tehnică a tunelului. Poetul, în fond un vital, un impetuos, se lasă pradă imaginilor proliferante, care fără a înăbuși ideea, ca o iederă tropicală, o amenință doar și-o flagelează. Ideea iese salvată la capătul volumului, gîfîind din greu, cu conștiința primejdiei prin care a trecut și cu bucuria salvării. Unele poezii au pupilele dilatate, parcă li s-ar fi administrat o doză de beladona. (Cum se întîmplă în cazul pacienților pentru studiul fundului de ochi). În aceste pupile se pot citi imagini minunate, născîndu-se una din alta, autodevorîndu-se, ca niște plante care s-ar hrăni cu propriile petale. « O speranță continuă a dorinței », le mînă, le face să se tîrască, precum / valul încins ».

Niciodată nu mi-a fost frică de noapte
traversînd calm bulevarde încremenite
sub ușorul plescăit al copacilor
în neliniștitorul și suavul întuneric.
Nici nu m-au speriat unghiile secrete
ale ploii ori vîntului
pe aburitele geamuri nocturne.

Copacii *plescăind* în întuneric și geamurile aburite, zgîrîiate de unghiile ploii ori cîntului, sînt amănunte menite să ne sensibilizeze. Sistemul de așteptări e « zgîrîiat ». Percepi cu mai multă acuitate metafora zilei capcană, în timp ce noaptea apare ca o plasă binevoitoare, mustind de sugestii. Borges vorbea undeva despre tehnica unui haiku: poezia realizată, după părerea sa, prin contrast. Și cădea acest

S-a așezat
Un fluture —

Tînărul poet spaniol, nu e în niciun caz un constructor de haikuuri japoneze. Am preluat mecanismul sugerat de marele argentinian pentru a-l defini mai bine, *prin contrast*. Padrón nu alătură imagini contradictorii, ci le dezvoltă cu frenezie pe cele din primul plan apărute spontan, care se completează la nesfîrșit. Poezia sa e luxuriantă și agățătoare. Cu temperament tropical. Această modalitate convine de minune liricii erotice și nu întîmplător unele din cele mai mari izbînzi ale sale se întîlnesc în acest domeniu generos.

Halucinant și orb de-ntuneric și nesomn
cu trupul ros de povara constantă
a tuturor secundelor, caut mereu
palpitația somnului tău. Doamne, nu cumva

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Să-ți sece în piept puterea de-a te trezi.
Cu disperare și tandrețe
Te învăluie brațele mele, fără a te atinge,
Și fără a te răni trec feroci
Caii nopții, trenurile și roțile lor imense
Mulțimea mînioasă, bicele de foc,
și trec, trec, trec prin pupilele mele...

Pe lîngă obsesia ochiului (« încercuit de ochi, » spune undeva), întîlnim des în lirica sa mitul oglinzii, mai mult sau mai puțin ștearsă și încețoșată. Oglinda este un complement al ochiului, în fond, și putem descifra aici nu atît un narcisism al eului (detectabil în doze mai mari sau mai mici la orice poet), cît, mai ales, dorința de introspecție, de risipire în zona tulbure a ființei, contemplată cu neliniște. Ochiul surprinde în oglinda lucrurilor « inepuizabila nemișcare », « galeria gri a rutinei », în care bubuie « un pumn de imagini ». Lirica lui Padrón se organizează de multe ori în viziuni, care depășesc enumerarea și descripția torențială, proprie unei anumite tendințe hispanice, unde cuvîntul se inflamează și înăbușă emoția. Tentația spre dulcele retorism e înfrînată cel mai adesea și autorul devine chiar un constructor de coșmare:

În geam troznesc
rădăcinile frenetice ale vîntului....
Surde lovituri de copaci
ca niște grele ciocane urcă scara.

Sau: *Ca un Midas al fumului,*
tot ce ating se face-ntuneric.

Alain Bosquet îl numea pe Padrón « un poet tragic », apreciindu-i « lirismul torturat, grav ». O undă existențială înfiorează într-adevăr, plasma discursului, « imensa corvoadă de-a organiza viața în cuvînt » stîrnește în autor energii pe măsură. Lectura operei lui Justo Jorge Padrón te pune în fața unei experiențe incitante. Și dacă poetul mărturisea că, în ce privește tradiția spaniolă, se simte solidar cu generația 27 în special cu Vicente Alexaindre, (l-a reprezentat la Stockholm pe bătrînul poet, cu ocazia premiului Nobel), dar și cu un Luis Rosales, sau mai tinerii José Luis Cano, Jose Augustin Goytisolo, Carlos Murciano și Francisco Brines, poezia sa prin frisonul de prospețime și ingenuitate expresionistă, dacă se poate spune astfel, retopește tendințele și direcțiile atît de divergente. Ia din aer doar oxigenul și-l respiră cu plămîni puternici. Retorta poemului este tunelul, așa cum spuneam, un tunel al inimii, și oricît ar încerca Midas să transforme totul în fum, ceea ce palpită și triumfă pînă la urmă este tot flacăra. « Focurile obscure » rămîn tot focuri. Scrisul nu este pentru Jorge Justo Padrón o « profesiune de răzbunare », răzbunare pe sine însuși, ci metoda de purificare prin pagina torturată de cuvinte. « Poetul trebuie să se nască și să moară cu fiecare carte », spune în prologul la ediția amintită. O astfel de profesiune de credință este ea însăși o garanție.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ROMEO MAGHERESCU

cu JUSTO JORGE PARDÓN **despre o poezie sincretică**

Se spune tot mai des în ultimii ani că poezia se distinge printr-un radicalism eficace, printr-o prezență și un prezent nou, cînd fiecare lector este un alt poet, fiecare poem, un alt poem, cum afirma cîndva Octavio Paz. Așadar, stimate Justo Jorge Padrón ce este poezia?

Pentru mine poezia constituie o formă specială a expresiei, o transparență a Cuvîntului fără de limite, dar mai ales, o ardentă căutare spre cunoaștere, o culme a puterii tăcerii, o victorie asupra neantului. În unele perioade ale poeziei spaniole anumiți maeștri precum Vicente Aleixandre, au susținut că poezia este comunicare, alții, ca José Angel Valente, au considerat-o drept tentativă spre aflarea adevărului. Dar care adevăr? Există el oare? Poziția mea este întrucîtva diferită de a celor doi: revelare a interiorității, o invocare spre deschiderea ecluzelor curentului verbal, a violenței sale, dar și o reverberație a lumii exterioare, din care facem parte cu toții, atît de pasionantă în incifrări existențiale.

Vă rugăm să numiți cîteva din sursele poeziei dumneavoastră, în interiorul tradiției poetice spaniole.

Primele poeme incluse în volumul Focuri obscure *își aveau punctul de plecare în inevitabilele ecouri ale lirismului trecut prin filtrul și experiența personală interferată, desigur, cu cea colectivă, de manifestările responsabile, dar atît de variate și nuanțate ale unor predecesori, fascincți, aș putea zice, de forța Cuvîntului ulterior; în cărțile pe care le-am scris, nici acum nu știu cît de bine, mă refer în special la* Mare a nopții, Cercuri ale infernului, Mesteacănul în flăcări *ori* Darurile pămîntului, *am încercat să instaurez acea căutare vizionară, cînd voința de reconciliere a contrariilor devine o poetică a acestora. De exemplu în volumul* Cercuri ale infernului *mi-am propus să realizez o cosmogonie a durerii omului contemporan, reinterpretînd într-o manieră modernă, cele mai importante mituri, tocmai pentru a evidenția poetic marile resurse umane, misterul ființei, reconcilierea ei cu sine. De aceea consider că imaginea și metafora vizionară ocupă un loc important în creația mea poetică tocmai pentru că permit o trecere spre necunoscutul din noi, spre miracolul vieții, întîlnirea cu acesta avînd forța unui adevărat seism. Ori poate al unei confirmări ce incendiază infinitul, haosul și universul ultimei realități. Aceea a Eului. Scriind poezie încerc să fiu, pe cît e posibil, meditativ și interogativ, fără să pierd calitatea lirică, fiindcă sînt esențialmente un poet liric și, de ce să n-o spun, mi-ar plăcea să realizez acea îmbrățișare amplă cu modernitatea poetică.*

Personal consider ca o altă fațetă a poeziei mele, sincretismul ei. Poeții generației anilor '70 ai liricei spaniole s-au concentrat mai ales asupra importanței și calității limbajului în contact cu ultimile mișcări și experimente poetice. În ceea ce mă privește mi-am axat scrisul spre o poezie sincretică, una care să aibă un spirit de sinteză, să exprime unitatea și plenitudinea triumfului prezenței totale a individului și a condiției sale. Îmi amintesc că Michaux scria cîndva: « Îmi propun să explorez mediocra condiție umană ». Desigur, toți creatorii au dovedit că omul este o creatură extraordinară, un

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

nceput fără de sfîrşit, o participare unică la Infinit. Aşa că tot timpul el va perturba şi va provoca viziunea poetică, va revolta universul verbal, îl va înnobila permanent cu nuanţe şi profunzimi originale.

Îmi permit să afirm că reprezentanţii generaţiei din care fac şi eu parte şi-au adus o contribuţie esenţială la redobîndirea demnităţii limbajului poetic, sleit şi sărăcit între timp. Revenind la propria-mi poezie, încerc şi sper să reuşesc să impun adeziunea la un umanism progresist, la o lume a ideilor, la o civilizaţie a semnificaţiilor primordiale. Altfel zis, într-o lume cucerită tot mai mult de tehnică, am nevoie de o poezie văzută ca sinteză a gîndirii filosofice, a emoţiei umane.

Se pare că-n ultima vreme proza a cunoscut un avînt deosebit, în timp ce poezia trece printr-un impas. Cum vă explicaţi această situaţie?

Întrebarea este dificilă. Cred că ea ar trebui să se refere la poezia franceză care, în ultima vreme, şi-a pierdut temperatura şi puterea de influenţă căci, fără un Baudelaire, Mallarmé, Valéry, S. J. Perse şi atîţia alţii, e greu să menţii trează atenţia lumii. Alte ţări, şi e bine să constatăm că destul de multe, încep să vorbească lumii în propria lor limbă. Să nu fiu înţeles greşit, nu minimalizez, în nici un fel, nu pun în discuţie marile individualităţi pe care le are poezia franceză, ci în ansamblul ei cred că a suferit o regresiune către un abstractism, pierzîndu-şi aroma şi importanţa de altă dată. În acest context, poezia spaniolă, ca şi cea sud-americană, se constituie ca mişcări artistice destul de interesante care încep să conteze tot mai mult, acest drum fiind deschis în special de Generaţia anilor '27, continuat cu poeţii anilor următori, voci viguroase şi de talent în peisajul literar spaniol. Octavio Paz scria că « America latină începe să prindă chip ». Şi are perfectă dreptate.

Stimate J. J. Padrón, conduceţi o revistă, *Echivalenţe*, care s-a impus cu repeziciune nu numai în lumea hispano-americană dar şi-n Europa, unde multe voci întîmpină de obicei cu circumspecţie unele iniţiative de acest gen. E greu, e uşor să fii în fruntea unei astfel de publicaţii?

Am avut ideea de a întemeia o revistă în care să se întîlnească, fără nici o prejudecată, poeţii lumii, pentru a avea ecou, prin mijloacele sale lingvistice, în rîndul unui număr cît mai mare de cititori. Echivalenţe *poate aşadar să se exprime în engleză, franceză, cît şi-n limba maternă a fiecărui poet publicat de către noi, cu producţii poetice inedite. Prin eseurile publicate, ce întregesc profilul unui poet ori al unei literaturi,* Echivalenţe *realizează adevărate panorame literare ale unor ţări indiferent de poziţia lor geografică, de importanţa limbii — mă refer la aria ei de circulaţie. Alături de poezia Statelor Unite ale Americii, a Angliei, a Spaniei, am publicat de exemplu din poezia slovenă, din cea de limbă gaelică ori din Malta. O dată cu aceste încercări de panoramă ale poeziei ultimilor 40 de ani oferim şi note critice în spaniolă şi engleză despre principalele cărţi ce au apărut în poezia mondială a anului. De asemenea, o amplă bibliografie bilingvă despre cei incluşi în sumarul revistei. Revista noastră se bucură de o largă difuzare şi de o bună primire la cititori de pe multe meridiane ale globului. De exemplu, distribuim* Echivalenţe *în toate universităţile din Japonia, în peste o sută de universităţi din S.U.A., în Europa, la principalele instituţii de cultură, inclusiv la Academia franceză, suedeză etc., cît şi la multe, foarte multe personalităţi culturale ale lumii.*

Aţi condus un Congres mondial al poeţilor ce s-a ţinut la Madrid. Poate ne oferiţi cîteva detalii.

În 1981, invitat fiind la al cincilea Congres mondial al poeţilor de la San Francisco, am fost desemnat de către adunarea generală a acestuia ca preşedinte al următorului Congres ce urma să aibă loc la Madrid.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Gîndesc că Congresul a fost destul de reuşit, s-a bucurat de succes, deoarece comparativ cu celelalte, acesta a întrunit un număr important de poeţi şi îndrăznesc să afirm că mai mult de 50 dintre aceştia puteau să fie candidaţi la premiul Nobel. Imaginaţi-vă că au fost la Madrid peste 500 de poeţi din 5 continente. Aş putea să dau multe nume, dar lista ar fi prea lungă. Un lucru este cert: poezia înfrăţeşte popoarele, militează cel mai eficace pentru înţelegere şi prietenie, poeţii fiind nişte soldaţi, fără arme, ai victoriei păcii şi de aceea aceste întîlniri poetice ar trebui tot mai stimulate şi înmulţite.

Aţi publicat în *Echivalenţe* cîţiva poeţi români, aţi vizitat România, cunoscînd la faţa locului realităţile noastre literare. Ce ne puteţi spune despre literatura română, despre receptarea ei în Spania şi-n Europa?

Cunosc poezia lui Nichita Stănescu, a Anei Blandiana, a lui Mircea Ciobanu, poezia şi teatrul lui Sorescu. Ei bine, pot afirma cu deplină satisfacţie că literatura română este slujită de creatori de mare talent, de voci autentice în marele cor european al literaturilor de valoare. Mai mult decît atît, aveţi reviste de mare ţinută în care poţi întîlni pulsul actual al fenomenului literar, tendinţele, mutaţiile şi perspectivele scrisului românesc. « România literară », « Convorbiri literare », « Steaua », « Tribuna » sînt doar cîteva nume. M-a impresionat, şi-o spun cu toată căldura, « Secolul 20 », revistă etalon, ambasadoare a literaturii româneşti în străinătate dar şi a literaturilor străine în România. Conţinutul cît şi prezentarea grafică a acesteia o impun ca pe una din cele mai interesante reviste europene, la care, mărturisesc cu plăcere, aş vrea să colaborez cît mai des. Sincere felicitări redactorului ei şef, Dan Hăulică, prezenţă remarcabilă în perimetrul artei, culturii şi literaturii europene.

SULTANA MAITEC, desen din ciclul *Marea*

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

JUSTO JORGE PADRÓN

ÎNCERCUIT DE OCHI

În trenul cu care ochii tăi citesc
noaptea acele hîrtii ce-au reușit
să țină loc de existență, sclipește oarbă frica.

Acea frică implacabilă și corozivă
ce ridică îngrădirile și visele
purtînd îngropate violente
morți ce încă par a aștepta
pînditoare în spatele fiecărei umbre.

Un aer liniștit închide pereții
camerei. Limba ceasului
izbește pe cei ce dorm, invizibili,
în spatele cristalelor ceții: guri,
pași ai unui susurător rîu uman
care suie în tălăzuire printre cutele
nude și fumegînde ale cearșafurilor.

Este o mulțime tăcută,
încordată, care rămîne sentențioasă
în cercurile compacte ale aerului.
Sînt ochii, mii de ochi ce-ți contemplă
lumina și putreziciunea vieții.

Cu luciditatea neliniștită a inculpatului
vezi că încăperea s-a redus
la limitele stricte ale unei nișe
îngropate în timp. Fără lună
captivă nici constelația apelor

fără marea nopții nici vocile
distante ale copacilor. Acolo,
acolo rămîi încercuit de ochi
ce nu uită, nici nu te pot ierta.

În românește de MARIN SORESCU și OMAR LARA

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

INVAZIA ATOMILOR

Într-un loc ciudat, foarte departe de-această voce
care nu-i a mea, trebuie că se află spiritul meu.
Voce pe care vîntul n-o răspîndește,
memorii pierdute, reunite
într-un murmur neliniştit, într-o plîngere fragilă
de numeroşi alţi oameni deja morţi.
Sînt celule de viaţă, gînduri
pe care suprema explozie a luminii le-mprăştie.
Clipă ce a trăit de-a lungul secolelor,
secole devenite această singură clipă.
Abia putem să ne-o amintim.

A fost o oglindă gureşă,
o planetă sinucigașă
care se instelase în noi
şi ne umplea de lumina neaşteptată
a luminii, focul focului,
strigătul unanim al fulgerului
care, în aer, va răscoli
străfundul abominabil al pămîntului.
Ne-a învăluit neagra vibraţie a abisului,
pata oarbă a cobaltului,
ce a şters culorile, pervertind cîmpiile,
mototolind edificiile ca pe nişte hîrtii murdare,
ofilind florile, norii, smulgînd aripi şi mări.
Într-o zguduitură metalică dobori la pămînt lanţuri cordiliere
şi răzbi prin porii adormiţi ai copiilor.

MAREA LUNĂ GALBENĂ

Asemeni unei fabuloase monede de aur şi ceaţă,
crater al unui abis obscur
care, încetul cu-ncetul, va începe să absoarbă lumea,
la capătul unui povîrniş abrupt,
majestuoasă, înaltă şi singuratică,
marea lună galbenă.

Coborînd în prăpastia liniştii înstelate
strălucitorii mesteceni,
vehemenţii scoruşi,
pinii ciclopici,
se aruncă spre noi precum nişte pantere oarbe,
asemeni unor dărîmate catedrale de fum,
asemeni unor fulgurante turnuri de umbre
fără să ne atingă cel puţin,
însă calul este o flacără de apă,
îl atrage în mod fatal luna,

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

fluier de momit păsări, hipnotic, tot mai puternic
capturîndu-ne în aura secretă a nopții.

SUFLET DE OȚEL

Dormea într-un somn negru și rigid
asemeni arborilor nocturni ai iernii,
însă în visul lui aerul nu se unduia
și nici insomniaca bolboroseală a apelor.
În patul său incolor
aproape bănuia greutatea încăpățînată a tristeții.
Ușoara lui respirație se confunda
cu solzii și cu dinții ce imitau
ritmul pulsului său.
Îl auzea apropiindu-se prin lenevia secolelor,
ca și cum distanța minimă nu ar mai înceta
să se stingă. Bănuia în unghiile foarte lungi și verzi
sumețite ace veninoase,
boturi abisale și succesive.
Presimțea atacul,
sfîșierea fremătătoare.
Nici nu putea deschide cel puțin ochii
și nici să evadeze dintre aceste înalte ziduri.
Fulgurant, vibra ca o lamă de oțel,
așteptînd dintr-o clipă în alta semnul
sfîrșitului.

NU ȘTIU PENTRU CÎT TIMP

Nu știu pentru cît timp voi mai rămîne
în această inutilă succesiune de clipe.
Rătăcesc pe străzi, cu moartea-n priviri.
Chiar dacă inima încă-mi bate în piept
și trupul ascultă
de vocea norocului sau de cea a instinctului,
și chiar dacă simt că încă aș mai putea să muncesc
la mașini,
să ocup un loc printre oamenii vii,
deja nu-mi mai aparțin.
Îmi arunc privirea spre orizont
însă nimic nu îmi mai redă neliniștea-n ochi.
Unde va fi acel foc fericit?
Nu-mi mai rămîne nimic iar viața nu se sfîrșește.
Ascult înceata dezagregare,
invizibila desfășurare către rutină.

În românește de ALEXANDRA GHEORGHIU

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

LISABONA

PEDRO TAMEN

DANIEL NICOLESCU

Poezia ca dialog

« Încoronat cu ochii mei
Iată cel mai prețios chip
Mic apare, e tînăr
Stăm față în față și nimic nu e pentru noi invizibil.

Acesta este evenimentul care fondează în Eluard poezia. Totul începe pentru el cu apariția unui altul, a unui micuț cap prețios care îl privește și pe care îl privește; acest schimb este suficient ca să ilumineze lumea și să facă să se nască într-însa o posibilitate infinită de sens. »

Iată orgolioasa axiomă pe care Jean Pierre Richard o așază la temelia studiului său asupra lui Paul Eluard din *Onze études sur la poésie*. Instanța provocatoare a stării lirice în versurile poetului portughez Pedro Tamen este în mare măsură asemănătoare. Poezia își află sensul și își trasează corporalitatea ideatică și afectivă de abia în clipa în care își stabilește un destinatar. Un destinatar cu o configurație, neîndoios, singulară. Un destinatar dezgolit de vălul abstract ce ocultează atît de genericul Cititor, un destinatar chemat să participe efectiv în text în chip de straniu partener al aventurii lirice. Fie că este acel cețos « Tu » din *Zilele*, fie că este « Cristovam Pavia » din amarul epitaf *Trei fragmente pentru memoria lui Cristovam Pavia*, ăcest altul, invocat aparent doar dintr-un artificiu retoric, invocă la rîndu-i starea de grație a poeziei. Spuneam — aparent artificiu retoric, pentru că adresările, chemările ce jalonează lirica lui Tamen nu sînt nicidecum din speța acelui celebru « Donna me prega, perch'io voglio dire » al lui Cavalcanti, formule de adresare adică de factură oarecum stereotipă, enclave factice de ordinul convenției literare, ci indelebile amprente ale unui mod original de concretizare a unei viziuni poetice, particulele organic, firesc angrenate în fluxul confesiunii lirice.

Poetul simte nevoia mărturisirii, a spovedaniei, în chip de fugă de sentimentul izolării pe care lipsa cuvintelor i-o stîrnește și de aceea își inventă interlocutori ori martori imediați, « prezențe aevea », de a căror mutuală comprehensiune pare că se bucură. Dialogul astfel înjghebat devine adesea plenar, dezvăluie o stare de seninătate doar fugar atinsă de aripa melancoliei:

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

— *Dar unde e, dragoste, urma fantasmei ?*
(. . .)
— *Nu știu; e bine să nu știi; să ne dăm mîinile*
și să repetăm neștiutul joc.
(. . .)
— *Da, să ne jucăm de-a Speranța*

dar rămîne uneori infirm, iluzie obstinată de reciprocitate comunicativă ca în elegiacul:

Unde ai fost cînd au sunat orele patru,
și, înainte de asta, cine erai tu, dacă erai ?

în care partenerul nu este decît o umbră, o efigie surdă; scrîșnetul tristeții unor astfel de versuri devine sfîșietor. Alteori, în sfîrșit, elanul acestei eucharistii, lipsite evident de un conținut religios precizat, încremenește într-un strigăt invocator, care, la fel ca și în situațiile precedente, eliberează suflul poetic, dezmorțește sufletul însingurat al poetului, izvodește, într-un cuvînt, poezia: « Pentru ce? Pentru cine? — strigătul nu știe, / copile, care îi e mama ».

Ziua, Zilele secvențe fericit grăitoare pentru volumul de debut al autorului — *Poem pentru toate zilele* (1956), poeme convulsiv preocupate de găsirea unui ton adecvat — de unde și salturile sfidătoare și abrupte de la un registru stilistic la altul, de la un regim imagistic la altul, de la o ipostază — în sens platonician — la alta, poeme contorsionate dar coerente, curajos excerptate, în această « Antologie provizorie », din pricina puterii individualității lor, din atît de complexul ansamblu — ne introduc pe îndelete în imanența acestei modalități de comunicare poetică. Atmosfera inițială, cu manifestă patină mitică, dezvăluie personaje bizare, largi spații deschise, populate fantomatic de « cai cu picioare de spumă », « iepuri țîșnind din vizuinile toate » sau de « un vînt ce cată luna ». O lume străină și rece, covîrșită de sentimentul lipsei de coeziune, disparată, împrăștiată în entități perfect autonome, tiranizată de apăsarea unui timp, *illo tempore*, ce nu născocise încă cuvintele. « Dar iată că tu ai sosit și eu te-am văzut ». Prezența semnificativă, ordonatoare în risipirea haotică a începutului, este vestită și lăudată prin această adresare. Cuvintele își recapătă sensul de comunicare, acced la sintaxă, nu mai sînt simple fotografii ale unui univers anchilozat și sumbru, ci imaginile dinamice ale unui film copleșit de solaritate. Cuvîntul luminofor, adevărat, întregit, redat adevăratei sale meniri, se naște dintr-un dialog benefic, întocmai precum « soarele ce se naște din umerii tăi ». Solitudinea este tăcere, poetul o știe bine, și de aceea, înfrîngîndu-și senzația de vacuitate care îl împresoară, își creează — ca să folosim un joc de cuvinte — *insolitudini*. Singurătăți aparte, neobișnuite, în fond înfrînte. Se apleacă cu fervoare comunicativă asupra obiectelor ori ființelor din jur și le investește, într-un gest de infinită tandrețe, cu grai, auz și afect.

« Teologia noastră era sărutul copilului celui mai apropiat, » Această nevoie de căldură, de vorba « noi », de vorba « tu », reprezintă punctul de convergență al liniilor de forță ale poeziei lui Tamen. Situație și soluție limită în nevoia izbăvirii de pustietate apare succedaneul palid: « Je est (aussi) un autre ».

Spunea Cehov: « Adevărata fericire nu e cu putință fără singurătate. Îngerul căzut l-a trădat pe Dumnezeu probabil pentru că i-a fost dor de singurătatea pe care îngerii n-o cunosc » *(Salonul nr. 6)*. Îngerii care îl fascinează pe Tamen, cei a căror existență i se pare legitimă sînt cei rămași. Cei care poartă pecetea vocației de a nu îndura singurătatea. Cînd, zice poetul, « privind spre înalt cerul s-a deschis » *(Zilele 3)* « Toți îngerii au venit să se așeze pe margini și au rîs ca și noi cu hohote mici ». În mod sigur atitudinile insurgente sînt străine poetului. Cînd nu este grav, nu reușește să se mărturisească altfel decît blînd-întristat ori, în fine, meditativ

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

în chiar momentele de euforie pe care lumina și simțămîntul fraternității împlinite i le acordă. « Privirea spre înalt », « ochii ridicați » spre soare, spre certitudinea cu care haloul zilei înfășoară realitatea, sînt atitudinile ce configurează cu preciziune chipul poetului. Fuga de tenebre și izolare, de inform și de imperfecțiune dăltuiește o sensibilitate poetică a cărei apolinică noblețe reclamă, pe cît de tînguitor, pe atît de injonctiv, dreptul la claritate: « Ca pe o hîrtie nu mototoli această zi ». *(Como un papel . . .)*

Evoluția liricii lui Tamen nu cunoaște, așa cum începuturile ar fi lăsat să se bănuiască, metamorfoze radicale. Ea înaintează pe traseul unei linearități fertile, în sensul că își cultivă constant obsesiile, dar, le adîncește, le îmbogățește volutele, în dorința sistematizării unui univers unitar de puternică originalitate și consistență. Dacă există schimbări ori salturi vizibile, acestea se referă la felul în care poetul ține să-și ordoneze rostirea. Ultimele sale volume, *O aparelho circulatorio*, *Horacio* e *Coriaceo* frapează prin lapidaritatea expresiei, prin scriitura nervoasă, îmbrățișînd elipticul și hiatusurile de tot felul. De la maniera discursivă a *Zilelor* sau cea a aproape epopeicului *Investigação da paternidade legitima* (istoria unui Telemac pornit în căutarea tatălui) la *Și acum: tu*, distanța este echivalentă cu esențializarea. Este drumul către o simplitate sinonimă cu descoperirea miezului lucrurilor.

SULTANA MAITEC, din ciclul *Marea*

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

PEDRO TAMEN

ZILELE

3

Pe vremea aceea, să trăieşti era cel mai bun lucru din lume.
Cînd se ridica soarele, toată suflarea vedea
şi undeva dincolo de munţi oamenii erau copii.
Era o cîmpie, mare cum se cade să fie orice
cîmpie
şi netedă pentru că totul era îmbrăcat în certitudine.
Pe vremea aceea ne născusem şi eram egali cu ierburile şi cu florile.
Tu,
atît de perfectă încît era peste putinţă să nu exişti,
semeaţă precum un surîs de rîndunică,
tu erai în preajma mea — atît de firesc proaspătă —
şi nu existau motive şi nici raţiuni ca să cunoaştem
totul.
Teologia noastră era sărutul copilului celui mai
apropiat
şi odihna noastră pe pămînt ca frunzele aceleiaşi
plante,
recunoscători, împuţinaţi, conştienţi.
Privind spre înalt, cerul s-a deschis şi toţi îngerii
au venit să se aşeze pe margini
şi au rîs ca şi noi cu hohote micuţe.
Eu îngînam frumoase cîntece fără cuvinte
şi mă ascultai cu linişte şi cu ochii deschişi,
aşa cum făceai cu orice freamăt.

8

— Mergi pînă la capătul văzduhului să culegi alba floare,
fugi şi alege mănunchiul minutelor,
Adu piatră rotundă de pe muntele miracolului,
şi întoarce-te lămurit, deschis, cu ochii mari . . .

— Dar unde e, dragoste, urma fantasmei ? Unde
se-ascunde luminişul proaspăt al celui absent ?

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

— Nu ştiu; e bine să nu ştii; să ne dăm mîinile
şi să repetăm neştiutorul joc. Traistele noastre
cu culori sînt singura explicaţie.
Să repetăm jocul, mîinile să ni le dăm,
să dansăm, liniştiţi, şi apoi lasă-mă să-ţi cer
floarea, piatra, mănunchiul de imposibile. Doar cine le are
le poate cere.

— Da, să ne jucăm de-a Speranţa. Fără de grijă,
cunoscînd nevăzutul, să repetăm jocul sărac.
Cere-mi să socotesc din nou, şi, tulburat,
mă voi duce să caut secretul aflării noastre aici.
Mai spune o dată: du-te, şi încă o dată: aleargă.
Amîndoi aici, pe acest colţ de arbore,
să începem un joc, cu ochii ţintind în sus,
precum razele soarelui din Mîinile ce ne mîngiie.

13

Timpul,
îndelungatul, frumosul, areicul, puternicul timp
timpul fără memorie,
ochii noştri zburînd.
Lumina,
lumina de neocolit, sfinţită, albă,
prezenţa difuză,
înalte zări respirate.
Lacrimi,
întocmai ploii, mării, adîncului întuneric,
rîuri de bucurie fără înţeles,
păsări aevea.

ZIUA

Fragedă era ziua, împlîntată în ploaie,
tinere orologiile cîntînd Mozart . . .
Alergau maşinile, paşii treceau
iar bătrînii moţăiau,
neizbutite întoarceri ale tuturor umbrelor.

Pasăre aşezată pe sufletul înserării,
soarele era o iarnă firească . . .
Marea părea aproape în ochii mulţimii,
o barcă sosea în fiece clipă
şi nepătrunsul dansa în mîini de copil.

Îmi amintesc de liniştea de sub gabardine,
îmi amintesc umezeala de pe roţile maşinilor . . .
(Atît de slobodă în aer se scurgea amintirea
încît frunzele verzi însemnau anii)
Ploaia se năştea din pămînt spre tării

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

şi rîdea pe feţele oamenilor veşnici
— fiecare rîset al ei era o stradă întreagă
şi era cîinele vagabond adulmecînd acest pămînt
zămislit în văzduh prin marele gest.
Stradă făurită din iubire pentru furnici,
micuţă jucărie găsită-n tufiş,
erai mîna deschisă spre toate sunetele,
spre fiecare şuierat al vreunui vapor de apă,
spre frumoasa prospeţime a brizei sărate.
Sprintene, cerurile pe furiş se jucau
cu asfinţitul prunc, răspîndit în aer,
se jucau pietre în preajma trotuarelor
şi alergau împreună din calea vîntului...
Treceau oameni cu feţele roşii
dintr-un somn neîndestulător abia treziţi,
paşii lor subţiri de nimic nu ştiau
— nimic nu fusese împlinit şi aveau zece ani.
Bruma cea albă învăluind soarele
surîdea îndeaproape lucrurilor toate
şi totul tresărea simţindu-i atingerea.

Alunecau orele din leagănul ramurilor
fără glas rămînînd, respirînd fum...
Şi, uşoare, parfumate, treceau dincolo de acele mîini,
atît de strînse şi puternice, ale lumii dintîi...

Se aştepta ceva, ceva era aproape,
era nevoie de ceva, lipsea un răspuns,
rîul care să fie aşternutul ploii
bezna sfîrşitului în chip de culcuş pentru soare,
turnul desăvîrşit,
mîna care să închege răspîndirea lucrurilor
şi iată că a venit rîul, şi bezna şi turnul,
şi au întins degetele cînd tu ai sosit.

Iepuri ţîşneau din vizuinile toate,
şi izvorul din munţi a surîs lichenilor.
În aerul respirat s-au răspîndit sărutările
şi lăzile deschise şi-au dezvăluit sfîrşitul.

Caii cu picioare de spumă au fugit
în coamă ducînd veşti fără ţintă.
Vîntul gonea căutînd luna
iar înserarea şi cerurile şi-au sugrumat strigătele...
Linişte se făcu şi iarba crescu
mai verde şi mai fragedă, certitudine nesmintită.
Clopotele au pîndit, au rîs treptele,
totul era gata şi din nou pregătit de zbor...

Atît de frumoasă de parcă veneai din copilărie,
atît de curată şi simplă, cu mişcări aşa blînde.
Copilă a vremii, a anilor risipiţi,
umbră a altor nopţi, logodnică altor zile,

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

desăvîrşită iluzie, piele a propriilor mîini
iată că ai sosit şi iată că eu te-am văzut,
şi ceasurile au surîs ferice, împlinite . . .

Chipul tău era scoica celor patru oceane,
trupul, plaja cu nisipul jilav,
ochii tăi înălţau umbrarul cerului
şi acopereau catargele cu verzi stindarde.
Tu erai vîntul, tu erai tăria,
dănţuiau tainic mîinile tale de briză . . .

Ai izvodit prezenţa în inserarea de bronz
şi de-acum nimic nu va mai fi nelămurit.
Acum tu erai temeiul numelor,
cocoşii cîntau, era bine să respiri . . .
Cîmpii îndepărtate rămîneau nemişcate,
aşteptîndu-ţi picioarele, mărunte trăsuri.

De-acum, niciodată noaptea sfîşiată în întuneric
şi niciodată ziua mînjită de scuipat
niciodată vălul înfăşurîndu-mă pe de-a-ntregul
niciodată degetele orbecăind după flori . . .
Statuia înrădăcinată în pustietatea pieţii
înturna ochilor închişi liniştea
şi copleşea cu întuneric pietrele arse.

Acum, eu ştiam că în fiece dimineaţă
soarele se va naşte dintre umerii tăi.

TREI FRAGMENTE PENTRU MEMORIA LUI CRISTOVAM PAVIA

1.

Hăul acela prin care te-ai dus
zi-mi, care e ? Un lucru ştiu doar:
că există, şi că pe-acolo
ai plecat să întîmpini glicinele fecioare.
Ca nicicînd mai puternic, în liniştea mare
ne repeţi alba ta telegramă.
Pe drumurile spre fermă chiar nevăstuicile
amuţesc şi odată cu ele palmierii:
Lumea întreagă ţi-e testamentul.

2.

Cînd tîrziu se făcea şi eu nu mai grăiam
(eu; cel pe care l-ai iubit dinlăuntru)
străzile erau pustii, străvezii,
şi o altă zi începea să se nască.
Căci era prea devreme încă.

3.

Astăzi chipul ţi-e un cuţit
ce ne împarte într-unul.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

UNDE AI FOST CÎND AU SUNAT ORELE PATRU...

Unde ai fost cînd au sunat orele patru,
și, înainte de asta, cine erai tu dacă erai?
Prieten ori dușman, îți pot vorbi acum
ție, așezat în fața-mi, cu umerii
încovoiați de povara condeiului?
Vorbesc deasupra capului plecat,
și văd dincolo de tine, în zare,
rămășițele pașilor tăi;
dar nu știu unde ai fost, nici dacă erai.
Te zăresc departe, sub soare ori ploaie,
făcînd gesturi largi sau doar un semn palid;
spui vorbe străvechi,
de dinainte de ceasul al patrulea,
și nimic nu știu despre tine,
nimic decît ce îmi rostești cu acea căpățînă
surdă.
Nu te-ntreb adevărul,
ce gîndești despre ziua de mîine sau dacă l-ai citit pe Goethe;
ori măcar dac-ai iubit sau iubești
pe ascuns
o femeie, un pește, un mac.
Nu-mi trebuie această muțenie a condoleanțelor
către mine, către tine sau doar către pămîntul
pe care tu și eu l-am strivit — și mîncat.
Întreb doar cine erai,
dacă erai și unde ai tot fost
de cînd orele patru s-au împlinit.
Poate că ochii-ți lipsesc? Nu, nu ți i-am văzut.
Din depărtare în depărtare,
îți legeni capul, dar poate e numai amăgire.
Prietene, cînd ai venit?

ȘI ACUM: TU

Și acum: tu
Văd din nou; marea e lină.
și știu că vînturi aleargă, prin ele
se lipesc de-al tău trup amintiri de lumină.

Mă odihnesc: părul tău, întindere calmă.
Iată: e zi deja.
Senine șuvițele lui; în adîncitura din palmă
zărindu-le, soarele răsărea.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

UN FADO: CUVINTELE MELE

Cuvinte pe care le-ai spus și acum nu le mai zici
cuvinte precum un soare ce mă ardea,
ochi înnebuniți de-un vînt ce izbea
în ochi care erau ai mei și erau fericiți.

Cuvinte pe care le-ai spus și care rosteau
secrete ce erau leneșe dimineți,
promisiuni imperfecte, șoptite,
cînd sărutările ne dădeau răgaz.

Vorbe pe care le-ai spus, fără noimă cuvinte,
fără să le fi dorit ci doar pentru că ele erau
cele care aduceau liniștea stelelor
nopții care mi se năpustea în auz.

Cuvinte pe care nu le spui, care nu-ți aparțin,
care-au murit, care-n tine deja nu mai sînt
— care sînt ale mele, doar ale mele, căci rămîn
în amintirea pe care pe străzi o tîrăsc.

TRANSPORT ÎN COMUN

Se-ntind pe pămînt statuile; moartea se deschide
ca un tînăr hiacint în ploaia de dimineață.
Însă aici, după-amiaza se-ndreaptă către adîncuri
și cade departe de noi. Sosește acum la cîrmă
o perfectă figură țesută din foc și apă.
Ne apropiem de ea și îi aparținem.

Dacă vă deranjează vreo fereastră deschisă,
rugați-l pe vatman s-o închidă.

De acum liniștite vînturi, aproape neclintite,
veghează în pragul unor vechi case, înlănțuiesc
de la A la Z timpanul lucrurilor.
Descoperită, memoria își afirmă prezența:
dacă vă deranjează vreo fereastră închisă,
vatmanul, la cererea dumneavoastră, o va deschide.

În românește de DANIEL NICOLESCU

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

FLORENȚA

RENZO RICCHI

URBANO URBINATI

Motive recurente

Poet, prozator, dramaturg, ziarist și redactor la radio-televiziune, Renzo Ricchi are deja la activul său o vastă operă de scriitor. În privința, mai ales, a operei sale poetice, a publicat nouă culegeri de poezii strînse de curînd într-o antologie suculentă, sinteză efectuată de către el însuși, cuprinzînd compozițiile cele mai reprezentative ale tematicii sale.

Această culegere, cu titlul *Le radici dello spirito*, a fost deja tradusă în mai multe limbi și chiar de curînd am avut onoarea de a prezenta prietenilor de la Institutul Italian de Cultură din Ankara ediția în limba turcă. Într-o scurtă introducere scriam, cu acel prilej, că, aproape printr-o pură întîmplare, îmi căzuse în mînă cartea lui Ricchi și mă apucasem să o răsfoiesc din curiozitate, dar fără prea mult interes, fiind vorba pentru mine de un nume încă necunoscut. Dar, adăugam, « lectura începută într-o primă fază mai mult dintr-o datorie de serviciu, decît dintr-o alegere liberă, a devenit cu fiecare pagină mai atentă iar implicarea — dintre întîmplătorul și poate, la început, puțin distratul cititor și climatul spiritual și poetic al textului — s-a dovedit a fi tot mai intimă ».

Am fost frapat imediat de o caracteristică a poeziei lui Ricchi : claritatea limbajului.

Trebuie să admit că, insistînd asupra acestui aspect, nu aduc, desigur, nici un serviciu poetului. Astăzi se afirmă tendința de a considera profund numai ceea ce este neclar și ne-am obișnuit în așa măsură cu această uzanță, încît luăm drept bune nu numai poeziile incomprehensibile dar și critica așa-zis ermetică, fără să ne gîndim că, dacă critica este ermetică, adică obscură, se plasează într-o evidentă contradicție cu funcția ei specifică — nu numai aceea de a evalua, dar și aceea de a lămuri (și, de altfel, chiar și în evaluare, în judecata în sine, este nevoie de claritate). Nu întîmplător Benedetto Croce spunea în cartea sa *Contributo alla critica di me stesso*: « Am avut nevoie de ani de experiențe pentru a mă convinge că cei care comentează și expun sînt de obicei cu mult mai neclari decît autorul comentat ».

Dar să ne întoarcem la Ricchi și la tiparele sale expresive, despre care simt nevoia să subliniez un concept pe care-l consider important: claritatea limbajului

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

său poetic nu trebuie să ne ducă cu gîndul la o legătură cu formele şi schemele prea tradiţionale, pentru că nimic n-ar fi mai deplasat. Tiparele sale expresive sînt originale, personale şi foarte variate, fără scheme fixe — aceste învelişuri predeterminate, bune la toate, în care apoi diferitele conţinuturi glisează.

Desigur, în vorbirea sa, deseori sar în evidenţă versuri clasice de o factură aleasă şi urechea formată recunoaşte imediat un endecasilab, un septenar sau, împreună, un decasilab şi un septenar — podoabe pe care poetul le risipeşte cu ambele mîini, din belşugul inspiraţiei. Dar este un fenomen instinctiv, întîmplător dacă vrem, nicidecum un exerciţiu calculat. Pomenindu-l pe De Sanctis, este o exigenţă formală care se desprinde din revelaţia spontană a conţinuturilor.

Referitor la conţinuturi, tematica lui Ricchi abordează aproape toate motivele recurente la cel care se pregăteşte pentru anevoiosul Limbaj al poeziei, de care se lasă atras: cercetarea existenţială, rechemarea eternului feminin, timpul care se scurge inexorabil, aspiraţia către dreptate şi speranţă, dorul de sentimente trainice, curiozitatea şi neliniştea călătorului, o « călătorie » în spaţiu, în timp şi, mai ales, «in interioare homine », la rădăcinile spiritului.

Ar fi uşor să găsim pentru fiecare din aceste teme o confirmare directă prin lectura textelor, dar aş lungi prea mult vorba şi aş depăşi limitele pe care mi le-am propus pentru această scurtă prezentare a selecţiei de poezii — obligatoriu restrînsă — făcută pentru revista *Secolul 20*.

Să luăm de exemplu tema timpului, temă care revine nu numai în poezia lui Ricchi, ci şi în poezia « tout court » a tuturor poeţilor, indiferent de limba în care scriu. Este una din temele pe care aş numi-o trebuincioasă şi pe care fiecare poet o repropune cu cifrul său, în care, de altfel, constă însăşi componenta de originalitate.

Renzo Ricchi a ales calea simplităţii, cea mai grea, fără doar şi poate, dar singura practicabilă pentru cine vrea să obţină rezultate valabile şi trainice.

În culegerea intitulată *Viaggio*, publicată de Ricchi în 1977, este o poezie care redă din plin acest motiv, cu simplitatea amintită. Este intitulată « Ringhiano le rotaie » şi este legată de imaginea trenului, de veşnicele plecări, de sosiri, de dureroasele despărţiri. « Ieri, oggi, domani ». Se schimbă peisajele, se schimbă viziunile. Nu ne mai dăm nici măcar seama, trenul aleargă repede şi noi am vrea să-l oprim, am vrea să fim, cel puţin o clipă, conştienţi de aceasta:

Ma fermatelo, fermatelo un momento,
perdio, questo treno. Che io avverta che sono qui,
che sto passando, che forse non tornerò più.

O ţîşnire finală, de o simplitatea aproape nemaiauzită, dar care lasă semne şi care sigur nu se uită.

Contrastul dintre timpul care se scurge repede şi nevoia, în schimb, nu spun de a-l opri, — ar fi prea pueril — dar de a-l savura fiecare clipă, de a fi conştienţi de acest fapt, este bine exprimat în cîteva poezii, ca « Giovedì » sau « Io qui », care dezvăluie — printre altele — o originală organizare de scheme şi tipuri expresive. Referitor la acestea, de notat perfectul amalgam dintre modernitatea versificaţiei (« Io/qui ») şi tradiţie, întîlnită în două versuri clasice de antologie:

mentre con umiltà da religiosi
i piccioni
annunciano il mattino

endecasilab primul vers şi septenar ultimul, amîndouă de o aleasă factură.

Rechemarea femeii, a eternului feminin, este un alt motiv care revine frecvent la poetul nostru şi deseori femeia capătă aspectul unui refugiu unde poetul îşi înfrînge temerile şi-şi linişteşte propria-i singurătate:

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

Grato del suo calore
Le cerco i seni
maternità ritrovata
rifugio
nido di donna che accoglie
la mia solitudine raminga.

Imaginea refugiului, a cuibului în care-şi alină neliniştile şi amărăciunile revine cu insistenţă în poezia intitulată « Donna », în care cuvîntul « cuib » este plasat izolat în mijlocul compoziţiei, ca o legătură a tensiunilor, în acelaşi fel în care un bun pictor caută punctul de întîlnire al liniilor care compun tabloul.

Dar tema femeii cheamă şi alte imagini în mintea poetului, imagini proaspete de frumuseţe, de drăgălăşenie:

Tu eri una mimosa
solare e fragile.
Io il giardiniere
innamorato.
Geloso anche del sole.

Şi iată încheierea, şi de data asta eficace şi originală, dar de o simplitate dezarmantă:

Poi il giardiniere
restò senza
il suo giardino.

Citatele ar putea fi mai multe. Cititorii pot găsi o variantă a temei în compoziţia scurtă şi foarte reuşită intitulată « Giovinetta », unde eterna rechemare a femeii subînţelege şi subliniază pe aceea a frumuseţii:

Un giardino fiorito
nei tuoi occhi.
. . . .
Che regalo, vederti.
Certo porti fortuna.

Imagini care ni-l amintesc pe Vincenzo Cardarelli, un poet pe care Ricchi l-a iubit mult şi de la care a reţinut cu siguranţă lecţia de stil, de simplitate şi de eleganţă a formei.

Tema existenţială, care, ca şi aceea a timpului, este de neînlăturat la toţi poeţii, se desfăşoară ca o cercetare neliniştită, frămîntată. Este eterna problemă: cine sîntem, de unde venim, unde mergem.

Se non sapremo mai?
Da dove
verso cosa
perchè . . .

Este introducerea, aşa cum se observă încă o dată, explicită şi hotărîtă, a unei compoziţii care are ca titlu chiar primul vers. În tiparele stilistice ale lui Ricchi apare evident un procedeu pe care el mărturiseşte că-l foloseşte şi în povestiri şi chiar în reportaje: în introducere se află deja întreaga temă, se joacă cu cărţile pe faţă şi concluzia va fi şi ea rapidă, concisă, sub formă de epigraf. Pentru a da forţă motivului, poetul recurge deseori la iteraţie, ca în poezia « E io ancora mi chiedo », care se desfăşoară printr-o succesiune de interogaţii seci şi se termină cu o uşoară variantă formală:

e io mi chiedo
ancora
sempre.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Căutare febrilă, se spune, care poate fi încheiată cu momente de seninătate, ca în compoziția intitulată « Canto di ringraziamento », în care parcă se simte prezența unui spirit de « laudă » franciscană.

Am vorbit la început de « dorul de sentimente trainice », un motiv care se perindă insistent în opera poetică a lui Ricchi, ca în poezia « Infanzia »:

Le madri si affacciavano alle finestre
ci guardavano un attimo.
. . . .
e a sera era una gioia
il ritorno dei padri.

Sau cu mult mai mult și mult mai tare în « Lettera postuma » dedicată tatălui, adevărată capodoperă care nu poate fi citită fără a nu încerca o profundă emoție:

La tua partenza
mi ha indebolito
padre.
Mi ha mostrato la fragilità della pianta.
L'orgoglio
della mia virilità
è scomparso.
Essere uomo
non mi basta più.

Sînt versuri de o extraordinară intensitate care-l descoperă pe poetul autentic, capabil de a asimila și punctele de plecare și sugestiile altora (Sbarbaro, Ungaretti, de exemplu) și de a le repropune sub o formă nouă purtînd amprenta sa, de o originalitate intactă și cu o împrospătată forță expresivă.

O trecere în revistă a tematicii evidențiază motivele care revin frecvent, dar nu subliniază întotdeauna frumusețea imaginilor poetice. Dar aceasta este deja un alt subiect de discuție și presupune un alt fel de analiză a textelor, care de altminteri înfățișează cîteodată mici tablouri parnasiene, dar cu semne, subtilități și tresăriri pe care parnasienii nu le aveau mereu. Nu este posibil să trecem la o analiză precisă limitîndu-ne la selecția de texte oferită cititorilor acestei reviste, dar deja poezia « Urbino », dragă celui care scrie acum, este o capodoperă în miniatură datorită echilibrului, fineței imaginilor și a impresiilor. Călător și poet de rasă, Ricchi a surprins cu sensibilitatea-i rafinată sensul secret al vieții orașului.

M-am întrebat deseori cu care modele și cu care maeștri poate fi asemuit. Au fost deja citate cîteva nume, altele ar mai putea fi amintite, dar și într-un caz și-n celălalt, vrînd să insistăm, ar trebui să deviem de la subiect. Ricchi nu urmează modele, nu face parte din nici o școală, de avangardă sau de retrogardă. Are ceva de spus și găsește modul de a o spune cu stilul său personal. Ba mai mult, se face înțeles de cel care iubește poezia. Este un semn bun. Și pentru aceasta opera sa va dăinui.

În românește de DOINA POPA

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

RENZO RICCHI

CÎND MOARE O STEA

Cînd moare o stea
continuă cerul să strălucească
. . . şi se nasc altele mii.

Dar numai la steaua aceea
care nu mai arde
se gîndeşte poetul.

URBINO

Aici unde glasul uman
murmură de la ferestre, din case
despre o viaţă de taină
unde tăcerea este stăpîn absolut
şi nici pasărea nu îndrăzneşte prea mult
aici să locuieşti
s-ar putea în linişte şi în mirare
în timp ce colinele
ca un pîntece blînd leagănă case
iar muşchiul creşte pe ţigle
Rafael rătăceşte pe uliţe
a murit doar Montefeltro
condotierul
şi astfel în apusul
eliberat
întreaga cetate e în sărbătoare
iar orologiul scandează timpul
care nu mai e timp atît de egal e cu sine însuşi
iar eu aş vrea să-ţi spun
că nu e de ajuns să iubeşti pentru a fi fericit
şi că fiecare trebuie să fie iubit
în modul care îi este necesar.

LA APUS

La apus există o oră care incendiază
casele şi reflectă o muşcată de foc
în ferestre. Fiecare umbră e o pînză care porneşte pe mare.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Mîine, doar mîine, voi fi şi eu — ca toţi —
un biet bătrîn atent la bătaia de veghe
a clopotului, dulce dar inflexibilă. Mîine,
ca ieri, ca astăzi. Nu există decît un timp.
Suntem un om singur.

STELELE

Stelele se vor stinge.
Pe lume va cădea
Cortina de întuneric şi de tăceri.

Nimeni nu va mai putea povesti
că timpul nostru
a fost prea lung
ritmat de zile de durere şi bucurii
durere şi bucurii fragmentate multiplicate
în ore minute secunde interminabile.

Nimic de amintit — şi cui? —
timpul se va fi terminat
şi noi
dincolo de timpul — istoric.
Va fi ca şi cînd niciodată n-am fi trăit

În tenebre vor bate în alb
doar cimitirele. Epitafurile vor străluci
în deşert între schelete de arbori.
Şi navele fantasme ale catedralelor.

RAPSODIA ELENICĂ

Unde sînt templele sacre ale fecioarelor?
Unde tămîia?
Unde curge apa rece între meri înfloriţi?
Unde stau caii la umbră?
Unde sunt fetele cu albe tunici?
De ce nu-şi mai încunună ghirlande pe plete?

Ţărmul Acheronului
nu mai este înflorit de lotusul fraged de rouă
iar noi ca zambile strivite de istorie
sîngerăm.

Oh de-am putea cuprinde
apa limpede în palma mîinilor
pe ţărmurile Ebrului
pentru a ne spăla sufletul.
Alergaţi
Castor şi Pollux

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

pe iuţi cursieri
veniţi să-i mîntuiţi pe navigatorii timpului
de moartea fără onoare
aduceţi lumină
negrelor noastre nave
Cineva să ne verse smirnă pe creştet
şi cu corole de crini
să ne încingă gîtul.

Numai durerea e în floare.
Vărsaţi-mi o cupă de vin dulce
şi o cochilie stranie să uimească
mintea adultului.
Viaţa nu cruţă
Nici laşi nici eroi
şi eu nu sunt un lăstun
nu trec — cum aş vrea —
cu pescăruşii pe dantela valurilor
sunt pasăre de toamnă
trudit de aşteptarea
luceafărului dimineţii
cu albă aripă.

COPILĂRIA

Cît de lungă era vara.
În pădurea cu mure
studiam itinerarul furnicilor
tulburam zborul albinelor
căutam caldele cuiburi de păsări.
Vara
        nu se termina niciodată.
Mamele se arătau la ferestre
        priveau o clipă
        şi reintrau liniştite
        (şi noi le priveam
        din aventurile noastre
        şi stam liniştiţi).
Şi vara dura
        infinită
iar seara era bucuria
        reîntoarcerii tatălui.

Lungă era
        şi seara
şi venea floarea de aur a lunii
        plină de făgăduieli şi nelinişti
pentru noi care cu atîta nevinovăţie
        aşteptam fericirea.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

SCRISOARE POSTUMĂ TATĂLUI MEU

Mînă în mînă
ca în trecutele timpuri
m-ai condus în tăcere
pe ultimii metri ai potecii
apoi ai trecut dincolo de grilaj
singur.
Te-am văzut dispărînd
— niciodată nu mi-ai părut
atît de obosit
tu
omul mare și puternic.
Ca atunci cînd eram copil
Te-am văzut mergînd unde trebuia
fără să te opui
absorbit în gînduri
prea îndepărtate acum
ca să le mărturisești unui fiu

Am rămas în fața acelui grilaj.
Pîndesc printre zăbrele.

Părăsindu-mă
— îmi pare —
că mi-ai dat o întîlnire.
Dar nu îmi amintesc
unde
cînd
la ce oră.
Sunt în fața grilajului
tu ești de acuma departe
totul mă face să presimt
că nu te mai întorci
iar eu încerc să-mi amintesc
modurile întîlnirii noastre.
Plecarea ta
m-a slăbit
tată.
Mi-a arătat fragilitatea plantei.
Orgoliul
bărbăției mele
a dispărut.
A fi un om
Nu-mi mai este de-ajuns.
În fața grilajului
mă întreb
Ce să fac pînă la întîlnirea noastră
unde să merg
de ce.

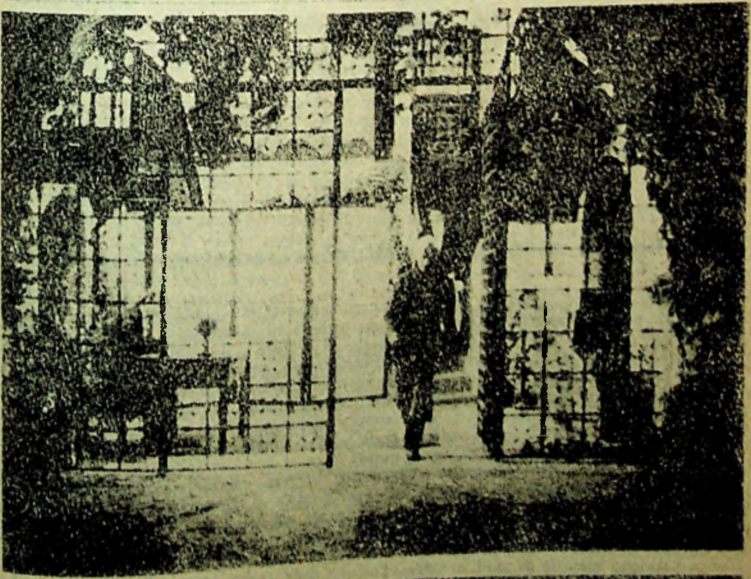
În românește de ALEXANDRU BALACI

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

BN

Rivista del Centro Sperimentale di Cinematografia

Bianco e Nero
Trimestrale
L. 8.000



@Asociația Ziariștilor Independenți din România

FLORIAN POTRA

O funcție esențială a culturii cinematografice

Deși nu simt o atracție specială pentru sanscrită sau hinduism și, cu atît mai puțin, pentru franțuzisme de împrumut, trebuie să recunosc că nimănui și niciodată nu i s-au potrivit mai bine conceptele de *avatara* și de *avataruri* în sensul originar (propus în enciclopedii) de «transformare neprevăzută și chinuitoare în evoluția unei ființe sau a unui lucru» ca revistei *Bianco* e *Nero* în cei 50 de ani împliniți de la prima apariție, în ianuarie 1937. Neschimbate i-au rămas, tot timpul, două componente doar: *titlul*, chiar dacă simpla conjuncție e (și) a devenit — semn al timpurilor — în actualul «proiect grafic» al copertei, &, un *Et-Zeichen*, cum ar spune nemții, acceptat de ortografi numai în cazul firmelor industriale sau comerciale (de ex.: Martini & Rossi); și *instituția* tutelară, căreia îi exprimă (oficial și neoficial) programul, și anume *Centro Sperimentale di Cinematografia*, un IDHEC dintre cele mai importante, recunosc francezii, un IATC exclusiv cinematografic, pentru noi. Restul a fost și se păstrează schimbător. Și formatul, și periodicitatea, și subtitlul, oscilînd între inițiala «Rassegna di arte critica e tecnica del film» și «Rassegna mensile di studi cinematografici» după aceea, între «Rassegna mensile di studi cinematografici e televisivi» și, tot cu o ușoară corectare de rută, «Rassegna mensile di studi cinematografici e dello spettacolo», după care se trece, în anii '70, la «fascicolele monografice» bi-, tri- și chiar quadrimestriale, fiecare caiet fiind «îngrijit de cercetătorii sau de grupurile de cercetători cărora le e încredințată responsabilitatea realizării»; în sfîrșit, cea mai recentă variantă (dar nu și

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ultima, poate) s-a cristalizat spre sfîrşitul anilor '80, pur şi simplu ca «Rivista del centro sperimentale di cinematografia», cu apariţie trimestrială într-un număr de pagini ce abia dacă egalează volumul fiecărui număr lunar de la început. Lăsînd la o parte versatila înveşmîntare tipografică (paginaţie, copertă, caractere şi corp de literă) — determinată şi de tipografiile diverselor edituri: Edizioni Italiane, Edizioni dell'Ateneo, Edizioni Bianco e Nero (în care au apărut şi numeroase studii şi cercetări importante), din nou Edizioni dell'Ateneo, iar acum, ERI (Edizioni Rai) — , *Bianco* e *Nero* a cunoscut şi substanţiale modificări de structură, reflectînd fireşte momente şi nevoi istorice, şi implicit personalitatea directorilor, a redactorilor şefi, a comitetelor de redacţie, anvergura acestora, fără să uităm că însăşi viaţa cinematografică s-a făcut, între timp, tot mai complexă, mai diversă, mai problematizată.

Desigur, am fi nedrepţi cu contemporanii dacă am spune că în paginile în care ei culeg surcelele unor interese relativ mărunţite, «sectoriale», înaintaşii tăiau stejarii textelor fundamentale asupra artei filmului, dar nimeni nu poate contesta înălţimea şi limpiditatea — istoriceşte proporţionate şi măsurate — pe care le-au atins caietele începuturilor. Să nu uităm: *Bianco* e *Nero* a fost şi continuă să fie emanaţia şi, pînă la un punct, oglinda Centrului Experimental de Cinematografie din Roma, adică a unicului institut de învăţămînt cinematografic (superior) din Italia, înfiinţat în 1935. Corpul didactic al acestui Centru a fost şi este — cel puţin ca organigramă de bază — însuşi corpul redacţional şi de colaboratori al lui *Bianco* e *Nero*. În acelaşi timp, *Bianco* e *Nero* şi *Centrul* sunt, ele însele, integrate unui sistem mai amplu pe care îl constituie «combinatul», unic în Europa, ce se numeşte *Cinecittà*, cu cele douăsprezece platouri ale sale, cu «latifundiul» de 600.000 m.p, despre care s-a scris, nu fără invidie, că «plecînd de la zero, Italia a atins dintr-o dată nivelul Hollywoodului, ca ţările subdezvoltate ce-şi construiesc o uzină nucleară în mijlocul imaşurilor unde vin să păşuneze caprele». În *Cinecittà*, Centro Sperimentale îşi are cinemateca (naţională) şi propriul său studio, vis-à-vis de sediul redacţiei *Bianco* e *Nero*. E vorba, aşadar, la porţile răsăritene ale Romei, de un complex de structuri şi suprastructuri compacte, a cărui vîrstă de aur a fost, totuşi, aceea a anilor 1937—1950, cînd docenţi la C.S.C. erau Luigi Chiarini, Umberto Barbaro, Jacopo Comin, Renato May, redactori, în acelaşi timp, ai lui *Bianco* e *Nero*, atrăgînd repede colaboratori mai tineri, printre cei dintîi numărîndu-se Francesco Pasinetti, Gianni Puccini, Ugo Casiraghi, Glauco Viazzi, Giovanni Paolucci, Edmondo Cancellieri. La iniţiativa lui Chiarini, o considerabilă amplificare de orizont e adusă de rubrica «intelectualii şi cinematograful», unde şi-au expus opinii pertinente Massimo Bontempelli, Alberto Moravia, Karl Vossler, Francesco Flora, Julien Green şi atîţia alţii. Printre aceste intervenţii un loc aparte îl ocupă faimoasa, «clasica» scrisoare adresată de Benedetto Croce lui Chiarini în 16 noiembrie 1948 şi publicată de *Bianco* e *Nero* în decembrie 1948, unde filozoful napoletan îşi rostea cuvîntul în polemica din jurul «aşa-numitelor mijloace de expresie» şi al deosebirilor dintre «formele de artă», afirmînd:

> «Împărţirea artelor în poezie, muzică, pictură şi aşa mai departe aduce un serviciu practic în vederea clasificării, adică a examinării operelor din afară, dar nu e valabilă în faţa simplei realităţi că fiecare operă îşi are propria fizionomie şi toate aceeaşi natură, pentru că toate sunt deopotrivă poezie sau, pentru cine preferă, toate sunt muzică, sau poate pictură, şi aşa mai departe. Prin urmare, un *film*, care e simţit şi considerat frumos, are drepturi depline, şi nu mai e nimic de adăugat».

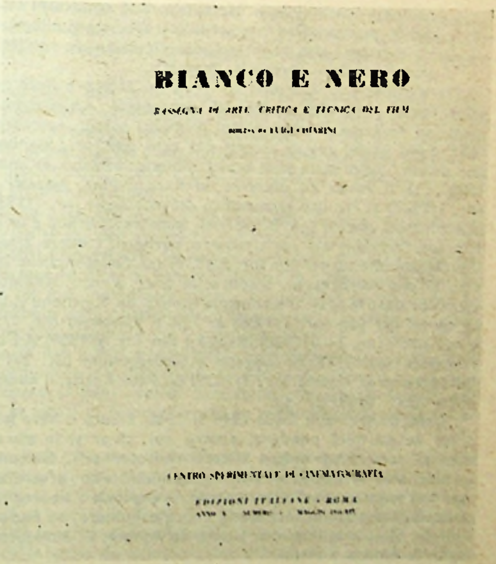
După ce pe ecranele italiene apare *La răscruce de vînturi*, în intenţia de a pune în contact direct oamenii de cultură cu filmul, Chiarini nu ezită că încredinţeze

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

recenzarea acestei ecranizări lui Mario Praz, titularul catedrei de literatură engleză al Universității din Roma, cu care se deschide nr. 5/1941 al lui *Bianco e Nero*:

« E legitim să se facă paralele între un film și opera literară din care s-a inspirat? Problema e, într-o măsură, aceea a tuturor reducțiilor și traducerilor, iar subterfugiul filozofic după care, la urma urmei, oricum se crează o operă nouă ce se cuvine a fi judecată în sine și pentru sine, e prea facil spre a putea fi luat în serios. Dacă opera derivată, fără să adauge nici o notă originală, reprezintă numai o sărăcire a izvorului său, fărîma de succes pe care ar putea să o obțină datorită scînteii capodoperei, încă păstrate, va fi oare suficientă pentru a-l justifica existența? Nu se întîmplă totdeauna ca o versiune proastă de capodoperă să servească drept intermediar al unei alte capodopere; cazul tragediei lui Faust pentru marionete, în care a degenerat, în Germania, *Doctor Faustus* al lui Marlowe și din care s-a inspirat Goethe pentru *Faustul* său, este, cred, unic. (. . .)

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



Supranaturalitatea atmosferei romanului s-a volatilizat în film; nu de ajuns, ici şi colo, cîte un cadru filmat de jos pentru a conferi un aer straniu povestirii decăzute la nivelul unei urzeli amoroase între domnişoara de familie bună şi grăjdar; şi cîte nu îndură biata domnişoară din dragostea pentru această brută ! Ici, muşcată de nişte javre, dincolo, udă pînă la piele în furtuna dezlănţuită, în sfîrşit, stingîndu-se din pricina unei boli subţiri într-un mediu cît se poate de decorativ. Ne face plăcere să ne-o amintim mai ales într-un delicios costum cu capişon şi pelerină tivite cu blană, pe fundamentul unei uşi împodobite cu nervuri robuste în desen geometric. Dificilul personaj al lui Heathcliff care, cum a scris Chesterton, « e pe atît de ratat ca om, pe cît e de reuşit, în schimb, ca demon », avea nevoie de un actor cu capacităţi excepţionale; nu-l putem dojeni prea mult pe Laurence Olivier pentru că nu a fost la înălţimea îndrăzneţei sale sarcini. Crearea unui asemenea personaj ar fi putut fi ajutată de mediu; dar mediul, aşa cum am arătat, nu există, din vina unei imperfecte înţelegeri a romanului. Fără ambianţa adecvată, fără o actriţă principală (Merle Oberon), Geraldine Fitzgerald (Isabella) şi mereu brava Flora Robson (Ellen) nu puteau să scoată, singure, filmul, la liman. Cum spuneam la început, pot fi acordate circumstanţe atenuante limitărilor impuse de o adaptare (aici e complet omisă întreaga relaţie Hareton-Linton-Catherine II, atît de importantă pentru

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

armonia ansamblului), dar numai dacă rezultatul se ține în picioare prin propriile merite. Dar regizorul lui *Wuthering Heights* a tăiat un stejar falnic ca să scoată din el un scăunel victorian de sprijinit picioarele, pe care să potrivească o agreabilă dantelă ».

Marele merit al « primei serii » a lui *Bianco e Nero* rezidă, însă, în publicarea unor texte esențiale, menite să depășească « vizualismul » emblematizat prin motto-ul horațian de sub antetul primului număr (pe care-l reproduc în contextul său: « *Aut agitur res in scoenis aut acta refertur. / Segnius invitant animos demissa per aurem / quam quae sunt oculis subiecta fidelibus et quae / ipse sibi tradit spectator* . . .). E vorba de eseurile lui Renato May, *Appunti sul cinema d'avanguardia* (nr. 1/1937) și *Per una grammatica del montaggio* (nr. 1/1938); ale lui Luigi Chiarini, *Didattica del cinema* (nr. 3/1937) și, îndeosebi, *Il film è un'arte, il cinema è una industria* (nr. 7/1938); ale lui Umberto Barbaro, *L'attore cinematografico* (nr. 5/1937), *Il problema estetico del film* (nr. 5/1939) sau *Collaborazione artistica* (nr. 3/1942), etc. etc. Și mai importante, traducerile unor scrieri devenite fundamentale în istoria teoriilor despre film: *Il montaggio ritmico* de Raymond J. Spottiswoode (nr 1./1937); *Lo spirito del film* (nr. 2/1938) și *Tipo e fisionomia* (nr. 1/1941) de Balàzs Béla; *Tipi e non attori* (nr. 2—3/1938), *Realtà e film* (nr. 2/1939) și *L'attore nel film* de Vsevolod Pudovkin (nr. 2/1939); *Soggetto e sceneggiatura* (nr. 2/1939) de S. M. Eisenstein; *Introduzione al cinema* (nr. 2/1939) de Paul Rotha, *Il nuovo Laocoonte* de Rudolf Arnheim (nr. 3/1939), ș.a.

Timp de trei ani, între 1944 și 1946, *Bianco e Nero* își încetează apariția: sunt « ani de nu mică pondere, pentru noi, chiar și în afara cinematografului », cum avea să scrie unul dintre viitorii redactori-șefi, Giacomo Gambetti, ani în care — mai ales — înăuntrul cinematografului s-au pretrecut modificări de esență: cea mai spectaculoasă dintre toate, « explozia » neorealistă, pregătită fără îndoială și de *Bianco e Nero*, încă de la primele numere, ca *humus* cultural, în împrejurări dificile. O spune, implicit, Leonardo Autera, în *Introducerea* la volumul III din *Antologia di Bianco e Nero*:

« *Bianco e Nero* . . . se năștea cu o dorință de reînnoire a vechilor poziții, de mai lucidă dobîndire de conștiință a unui fenomen ce se revărsa în fiecare zi tot mai abundent din strînsorile unei catalogări posibile. Nu era, însă, un drum ușor de străbătut; cu atît mai puțin, cu cît se ține seama de un pericol latent: acela ce putea să ducă la comoda dezavuare a unor principii incerte în favoarea formulării altora, agreate de regim. Se voia un cinematograf eliberat de sugestiile sale tehniciste? Ei bine, atunci s-ar cuveni să se acorde atenție conținuturilor, iar aceste conținuturi s-ar cuveni să fie „eroice și patriotice", să tindă la exaltarea „rasei italice", să oglindească „înnăscutul optimism al neamului nostru". Factorul istoric și ambiental nu poate fi neglijat: unei părți a italienilor, în climatul operetistic creat o dată cu campania din Etiopia, i se părea ușor să se creadă un „popor de eroi" în loc de oameni. În această degradantă condiție, cîte un slăbănog „om de cultură" putea să accepte și un cinematograf „sănătos și patriotic" drept model de înnoire. Dar *Bianco e Nero* nu s-a pretat aproape niciodată la acest joc facil. Iar atunci cînd a făcut-o, a acționat într-o rea-credință atît de neobrăzată, încît lăsa să se străvadă destul de limpede cîtă greutate merită să fie atribuită anumitor propozițiuni pe cît de „categorice", pe atît de puerile . . . »

În pofida acestor dificultăți, observă Floris L. Ammannati în *Prezentarea* la volumul I al aceleiași *Antologii*:

« . . . contribuția dată de *Bianco e Nero* la cunoașterea și la formarea unei teorii estetice și a unei metodologii critice cinematografice în Italia, fie

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

prin traducerea operelor celor mai mari și mai importanți teoreticieni străini, fie prin popularizarea acestor teorii prin eseuri și studii originale pe plan critic, istoric, tehnic și economic, este acum un fapt în general și unanim recunoscut ».

Acumularea aceasta teoretică, dar, între timp, mai ales în 1945 și 1946, și concretă, de filme noi, a făcut necesară reînvierea lui *Bianco* e *Nero* într-o « serie nouă », avîndu-l inițial ca director responsabil pe Umberto Barbaro, care își pune pecetea pe textul *Premisei* din prima pagină a caietului ce poartă din nou numărul 1, în octombrie 1947; e o predoslovie-sinteză a ceea ce fusese și a ceea ce urma să devină *Bianco* e *Nero*, de citit în întregime:

« În primii doi ani de după război, în timp ce noua noastră cinematografie crea opere de înaltă valoare artistică, studiile cinematografice în Italia, care în anii precedenți fuseseră atît de bogate în direcții și cuceriri pe planul esteticii, nu au mai depășit, în general, nivelul săptămînalelor ilustrate în offset, unde, în cel mai bun dintre cazuri, și cu strădanii mai mici ori mai mari, au fost popularizate plictisitor în folosul marelui public conceptele de mult și pașnic acceptate de către specialiști.
Însăși producția de la noi a fost prezentată, de preferință, cu girul judecăților străine și al premiilor internaționale, și mai puțin prin examenul critic al diferitelor opere și prin analiza caracteristicilor fundamentale care le unesc și care fac ca astăzi să se poată vorbi cu legitimitate de un stil cinematografic italian.

Bianco e *Nero*, care, încă în trecut, a desfășurat o importantă activitate de clarificare a problemelor cinematografice în instanță teoretică și a ținut să îndrepte producătorii și publicul spre o cinematografie de o sporită angajare artistică, socială și morală în domeniul practicii, își reia acum apariția în această perioadă de incertitudine stilistică pentru aproape toată cinematografia mondială, cu intenția de a urma calea bătută pînă acum, eliberată astăzi de obstacolele extraartistice ce apăsau odinioară această revistă, precum și întreaga presă italiană.

Bianco e Nero nu are pretenția absurdă de a fi o revistă obiectivă în sensul de a susține cu indiferență astăzi ceea ce e drept, și mîine ceea ce e nedrept, astăzi adevărul și mîine, eroarea: aceasta ar însemna renunțarea la funcția specifică pe care *Bianco e Nero* a exercitat-o întotdeauna — mai bine sau mai rău, după posibilitățile permise de împrejurările de atunci — de orientare și călăuzire nu doar în domeniul estetic, ci și în toate formele practicii cinematografice.

Deși nu e o revistă de informație, *Bianco e Nero* nu vrea să ignoreze vitalele probleme de organizare ale cinematografiei și, în primul rînd, ale celei italiene, astfel că va lua rînd pe rînd poziție în favoarea îmbunătățirii calitative și a apărării cinematografiei, a valorilor sale de muncă harnică și ingenioasă, ca și în favoarea maximului său randament social și moral ».

În ianuarie 1969, aniversînd împlinirea a trei decenii de la publicarea primului număr din *Bianco e Nero*, în cursivul intitulat lapidar *Trent'anni*, Giacomo Gambetti încrustează pe răbojul revistei modificările de mentalitate survenite în răstimpul scurs de la *Premisa* lui Barbaro, scoțînd totodată în relief și o anumită linie de continuitate:

« În fond linia calității, a valorii temelor a fost mereu aceeași, de acum trei zeci de ani pînă astăzi, chiar dacă acum ne ocupăm mai puțin de tehnică și nu mai publicăm articole ca acea *Contribuție la cercetările despre natura*

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

vocalelor, apărută în nr. 1, anul I. Şi-apoi, există un prezent şi un viitor. Iată de ce atingerea a treizeci de ani de viaţă nu mai e un ţel, ci doar un moment de reflecţie şi o bază pentru viitor. În mai puţin de un an, *Bianco e Nero* — care de curînd se ocupă şi de televiziune — va dedica pagini şi teatrului şi muzicii lirice, lăsînd însă cinematografului tradiţionala sa precădere, dar interesele privind teatrul, televiziunea, muzica vor fi intensificate. Am încercat să conferim revistei un raport mai viu cu actualitatea, şi nu atît cu actualitatea ca cronică, ci acordînd atenţia cuvenită problemelor schimbătoare şi dramatice ale anilor în care trăim, de care nici un discurs eseistic sau critic nu poate face abstracţie. *Bianco e Nero* nu a fost niciodată, printre altele, nu este şi nu vrea să fie o revistă de ,,tendinţă''. Se bucură de prezenţa revistelor de tendinţă,ce s-au înmulţit atît de mult şi de util în ultima vreme, dar socoteşte că trebuie să-şi aducă propria contribuţie la dezbaterea de idei, mizînd pe angajarea şi rigoarea unor colaboratori calificaţi, fie chiar dintre cei apropiaţi de diferite ideologii.
Bianco e Nero se adresează, de aceea, tuturor acelora care privesc cu seriozitate spectacolul, ca pe un moment al societăţii politico-ştiinţifico-culturale ce ne are astăzi ca protagonişti, într-un cadru uman în continuă devenire. Şi urează Ţărilor micii Terra, prietenilor din întreaga lume, propriilor colaboratori, sieşi — pe cît e cu putinţă — să lupte pentru aceste idealuri cît mai mulţi treizeci de ani de acum înainte, de viaţă cu dreptate ,fără obscurantisme şi fără flamurile cuceririlor eroice ».

Au urmat, în anii '70, caietele multiple cu caracter monografic, dintre care — toate interesante — amintesc cîteva, de o importanţă specială: *Eisenstein e Il formalismo russo* (1971), *Strutturalismo e critica del film*, *Cinema e televisione dell'ultima America* (1972), *L'irrealismo socialista*, *Intellettuali e industria culturale* (1973), *I generi classici del cinema americano*, *Il film sperimentale* (1974), *Il laboratorio ungherese*, *Pastrone e Griffith, l'ipotesi e la storia* (1975), *Lo Scandalo Pasolini* (1976) etc.

În sfîrşit, anii '80: ca un rîu năvalnic la izvoare care îşi croieşte repede un curs majestuos ca să dispară, precum un izbuc, în anii războiului şi să reapară în aceia ai eliberării, străbătînd peisaje variate şi acceptînd apele proaspete ale unor afluenţi vitali, *Bianco e Nero* îşi continuă existenţa într-o albie acum modestă, dar demnă, cu scînteieri ce rareori copleşesc privirea, dar înţeleptită, înţelepciunea tipică profesionistului serios, lipsit de iluzii, vindecat de utopii, dar ştiind că trebuie să-şi urmeze cu fidelitate calea, chiar dacă nu ştie exact încotro se îndreaptă. Am în faţă unul dintre ultimele caiete (reamintesc: trimestriale), dacă nu chiar cel mai recent apărut: nr. 4/octombrie-decembrie 1987. Cuprinde, ca loc privilegiat, un grupaj cu privire la Festivalul veneţian din toamna lui 1987, menit să fixeze tendinţele semnificative ale clipei, aşa cum le văd, cu justeţe, Pietro Pintus, în *Ritorno alle storie*, şi Leonardo Autera, în *Una ,,Settimana'' coi piedi per terra* (filmele din « săptămîna criticii »). Apoi, rubrici fixe sau alternate: *Saggi*, *Corsivi*, *Note*, *Saltafrontiera*, *A tu per tu con la Tv*, *Film*, *Libri*, *La posta*, *Cronache del C.S.C.*, *Notizie* şi un *Summary*, se înţelege, în englezeşte. Avea dreptate Gambetti: o revistă fără « tendinţă », aşezată, de bună tradiţie, nici academică, nici « liber-schimbistă », nici de avangardă, dar cu un nu ştiu ce duh, recent, de *Cahiers du Cinéma*, deşi nu e « de grup ». O publicaţie care nu mai aşteaptă nici un Croce să se rostească asupra artei filmului şi care, cu un uşor *spleen*, se străduieşte, totuşi, să surprindă reflexele de demnitate şi onorabilitate *informal* ale unei epoci (nu doar cinematografice) din ce în ce mai cenuşii, mai anoste, mai surde, în ciuda fanfarelor care se aud în culise . . .

Lunga vita alla Signora !

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI E TELEVISIVI

La linguistica e il cinema

I festival dell'estate

[illegible]

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DI BIANCO E NERO - ROMA
ANNO XXVII - NUMERO 7-8 - LUGLIO-AGOSTO 196[illegible]

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

CARNET
CARNET
CARNET

LONDRA

EDGAR ELIAN

Stagiunea de operă de la Covent Garden

Am avut prilejul să evoc anterior, în coloanele unor publicații bucureștene, extraordinara bogăție și diversitate a vieții muzicale londoneze sub aspectul concertelor simfonice, vocal-simfonice și camerale, desfășurate sub egida a cinci mari ansambluri orchestrale de reputație internațională și a nenumăratelor formații camerale rezidente în capitala britanică. Dar genul liric? Ce oferă cele două teatre specializate în acest gen — Covent Garden și English National Opera — iubitorilor de operă? Participînd într-o perioadă relativ scurtă la 10 spectacole (5 la Covent Garden și 5 la English National Opera), încerc să-mi formulez în mod concis impresiile.

Instituția de teatru liric cunoscută în întreaga lume sub denumirea de *Covent Garden* se numește de fapt, cu titulatura ei oficială, *Royal Opera House*, cu subtitlul *Covent Garden* (director general Jeremy Isaacs), în care Covent Garden este numele unei piețe din imediata apropiere. Sub această emblemă funcționează trei ansambluri distincte, cu activități și conduceri clar diferențiate: *Royal Opera* (director muzical Bernard Haitink, dirijor principal Jeffrey Tate), *Royal Ballet* (director Anthony Dowell) și *Sadler's Weels Royal Ballet* (director Peter Wright), aceasta din urmă fiind o trupă coregrafică de turneu cu activitate în țară și străinătate. Royal Opera și Royal Ballet, care prezintă spectacole alternativ pe scena aceluiași teatru — construit în 1858 pe locul în care alte clădiri au adăpostit spectacole muzicale și teatrale încă din 1732 —, folosesc o singură orchestră.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

COVENT GARDEN

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Jenufa, de Jánaček, în regia lui Yuri Lyubimov, premieră la Covent Garden, 10 februarie 1988

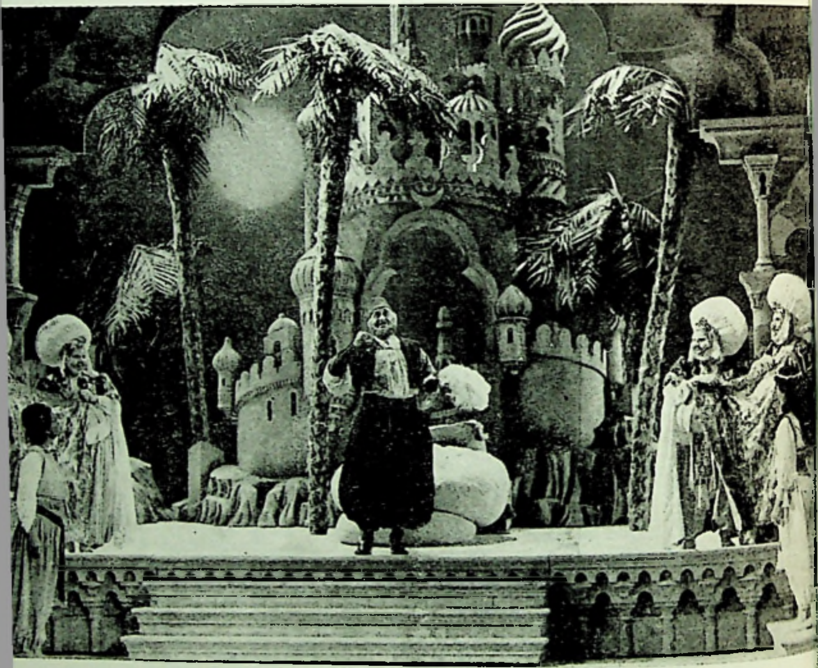
Scenă din *Un ballo in maschera*, The Royal Opera, Covent Garden, premiera 26 februarie 1988 ▶

Scenă din *Orfeu în Infern* de Offenbach, English National Opera, 10 februarie 1988 ▶▶

◀ Scenă din noua producţie *Hänsel şi Gretel*, English National Opera, London Coliseum, 16 decembrie 1987

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



Italianca la Alger de Rossini, la Royal Opera din Covent Garden

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Spectacolele de operă sînt întotdeauna interpretate în limba originală a libretului, chiar dacă este vorba de o limbă de restrînsă circulaţie mondială, deci cu totul nefamiliară publicului (limba cehă în spectacolul cu *Jenufa* de Janacek). Pentru a face totuşi inteligibil, în acest caz, sensul dialogurilor scenice, s-a introdus aici sistemul supratitlurilor (similar cu acela al subtitlurilor din filme), proiectate cu litere albe pe un ecran de grafit negru aşezat deasupra scenei. Supratitlurile se folosesc deopotrivă şi la operele de limbă rusă, germană şi la unele de limbă italiană. Distribuţiile cuprind, în rolurile principale, cîntăreţi de diferite naţionalităţi, selecţionaţi din elita mondială a artei lirice şi programaţi cu 4—5 ani înainte de data fixată pentru spectacolele respective. Rolurile secundare sînt acoperite de oaspeţi de la English National Opera sau de cîntăreţi englezi dintr-un mănunchi de aproximativ 20 de solişti vocali angajaţi cu contract permanent, la care se poate apela şi pentru a înlocui, în eventualitatea unei indispoziţii de ultimă oră, pe oricare dintre soliştii principali.

În stagiunea 1987/1988, Royal Opera a prezentat în total 22 de opere, de Mozart (*Nunta lui Figaro, Răpirea din serai, Don Giovanni*), Rossini (*Italianca în Alger*), Donizetti (*Elixirul dragostei, Lucia de Lammermoor, Anna Bolena*), Verdi (*Bal mascat, Macbeth, Falstaff*), Musorgski (*Boris Godunov*), Ceaikovski (*Evgheni Oneghin*), Wagner (*Tannhäuser, Lohengrin, Parsifal*), Puccini (*Tosca, Boema*), Richard Strauss (*Salomeea, Elektra*), Janacek (*Jenufa*), Giordano (*Andrea Chénier*), Michael Tippett (*The Knot Garden*), fiecare de minimum 5 şi maximum 11 ori, la scurte intervale de 2—5 zile. Dintre cele 22 de opere, 4 au fost producţii noi, 3 preluări de spectacole cu regia şi scenografia folosite anterior de alte teatre, dar cu distribuţii aproape total diferite, iar 15 reluări ale unor premiere proprii anterioare, mai vechi sau mai noi, cu aceeaşi regie şi scenografie dar cu alţi cîntăreţi. Dintre acestea din urmă, am asistat la *Bal mascat*, *Jenufa* şi *Evgheni Oneghin*, reluări ale unor montări din 1975, 1986, respectiv 1971.

Aleg *Bal mascat* dornic să cunosc versiunea originală verdiană a libretului, folosită aici, versiune desfăşurată la curtea regală suedeză la sfîrşitul secolului al 18-lea şi nu la curtea guvernatorului englez al portului american Boston în secolul al 17-lea, unde Verdi şi libretitsul Antonio Somma au fost nevoiţi să mute acţiunea la cererea cenzurii papale. Interesul pentru *Bal mascat* este potenţat de existenţa unei distribuţii strălucite, cu Giacomo Aragall în Regele Gustavus (Riccardo în cealaltă versiune), Giorgio Zancanaro în Anckarström (Renato), Margaret Price în Amelia şi Irina Arhipova în Madame Arvidson (Vrăjitoarea Ulrica). La intrarea în holul Operei sînt întîmpinat de Katherine Wilkinson, amabila *Press Officer* a teatrului, cu cuvintele: « Am o mare surpriză pentru Dv. În această seară, distribuţia cuprinde un cîntăreţ român, baritonul Alexandru Agache, în rolul Anckarström ». Plăcut surprins de această veste, cer detalii şi aflu că la o audiţie desfăşurată la Covent Garden în luna ianuarie 1988, Agache a produs o impresie excelentă, fiind apreciat ca un autentic bariton verdian. În consecinţă, cînd la sfîrşitul aceleiaşi luni Giorgio Zancanaro a anunţat că este suferind şi deci prezenţa lui la premieră şi la cele cinci spectacole ulterioare cu *Bal mascat* este incertă, conducerea teatrului a apelat la Agache. Deşi nu cîntase niciodată rolul mai înainte, Alexandru Agache a acceptat solicitarea, a învăţat partitura într-o lună şi s-a prezentat la timp la Londra pentru repetiţii. În cele din urmă, Zancanaro n-a mai venit, astfel încît în seara premierei pe scenă s-a aflat cîntăreţul român. Experienţa dobîndită de tînărul bariton, în vîrstă de 33 de ani, pe scena Operei Române din Cluj-Napoca într-un mare număr de roluri principale i-a permis să facă faţă în excelente condiţiuni cerinţelor noului său rol. Pe tot parcursul spectacolului, el a dominat scena, a cîntat şi a frazat cu dezinvoltură, valorificînd calitatea excepţională a glasului său, deplin omogen pe

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

toată întinderea, cu un registru grav ferm şi acute pline de strălucire. Exigentul public londonez a reacţionat cu căldură la creaţia sa, aclamîndu-l cu insistenţă după marea arie *Eri tu che macchiavi* şi la apariţia sa finală în faţa cortinei. A doua zi, cele cinci principale cotidiene londoneze au publicat cronici detaliate ale spectacolului, trei dintre ele fiind ilustrate cu fotografia lui Agache. Toţi criticii au elogiat calităţile de veritabil bariton verdian ale lui Agache, frumuseţea timbrului său, precizia intonaţiei, unul dintre ei (Tom Sutcliffe în "The Guardian") afirmînd chiar că marii baritoni Piero Cappuccilli şi Renato Bruson şi-au găsit urmaşul în Alexandru Agache.

Jenufa de Janacek apare ca un spectacol de mare austeritate scenică (regia Iuri Liubimov, scenografia Paul Hernon), practic fără decor, doar în perdele negre, cu un perete de scînduri ridicat din trapa scenei imaginînd cînd interiorul, cînd exteriorul casei ţărăneşti. Adausuri scenografice de banală influenţă simbolistă (petale de trandafiri, fulgi de zăpadă, muguri primăvărateci răspîndiţi din podul scenei pentru a marca trecerea de la un anotimp la altul sau baterii de cîte 6 uşi turnante aşezate în stînga şi dreapta scenei, cu o faţă albă şi una neagră, rotite din cînd în cînd pentru a crea fie o ambianţă luminoasă, fie una întunecoasă) ridică mai degrabă semne de întrebare decît să contribuie la sublinierea sensurilor dramei. Excelente, cele două interprete principale feminine; soprana americană Ashley Putnam (Jenufa), pasionată, dar în limitele decenţei, şi marea mezzo-soprană cehă Eva Randova (Kostelnička), impresionantă ca amploare vocală şi ca joc scenic controlat, evitînd melodrama. Precis, autoritar, dar sensibil, dirijorul Christian Thielemann, debutant la Covent Garden.

Opera *Evgheni Oneghin* se bucură de conducerea muzicală expertă a lui Mark Ermler de la Bolşoi Teatr din Moscova. Întregul spectacol este dominat de personalitatea cuceritoare a sopranei Mirella Freni (Tatiana), o interpretă totală, îmbinînd un joc de pilduitoare dăruire cu o muzicalitate impecabilă şi o voce de suverană puritate, forţă şi frumuseţe. Peter Dvorsky (Lenski) creează un personaj viril, cu o voce sănătoasă, mai degrabă acomodat cu momentele de impulsivitate decît cu cele de abandon liric. Wolfgang Brendel (Oneghin) nu sesizează esenţa personajului, trecerile sale prin scenă sugerează pasivitate, în loc de a marca pendularea între ironic şi izolare. Nicolai Ghiaurov (Gremin) a pierdut ceva din strălucirea acutelor, dar rămîne o prezenţă scenică de mare nobleţe în enunţarea frazelor muzicale şi în comportamentul actoricesc.

Dintre cele patru producţii noi ale stagiunii, asist la *Parsifal*, în direcţia de scenă a lui Bill Bryden, regizor de teatru experimentat, dar debutant în operă, cu bizara iniţiativă de a plasa actul I al dramei wagneriene în decorul unei catedrale bombardate, prin ale cărei arcade surpate se vede un cer de noapte măturat de luminile unor proiectoare antiaeriene. Un grup de elevi de şcoală primară, însoţiţi de părinţi şi de învăţătorul lor, pătrunde în catedrală, ia loc pe bănci, cineva aşază o pelerină pe umerii învăţătorului, care devine astfel... Gurnemanz! Pornită ca un fel de legendă povestită copiilor în ambianţa Blitzkrieg-ului londonez din anii '40, acţiunea operei îşi pierde însă acest cadru în actul al II-lea. Distribuţia nu este dominată, cum ar fi firesc, de interpretul rolului titular, tenorul Peter Seiffert, un Parsifal cu voce amplă de «Heldentenor», dar monocrom, lipsit de preocuparea de a valorifica prin cînt diversitatea de stări emoţionale a eroului său, ci de mezzosoprana Waltraud Meier, o Kundry de zile mari, la fel de autentică în scenele de puternic dramatism, ca şi în cele de seducţie, cu calităţi vocale de excepţie, o cîntăreaţă wagneriană prin definiţie. O creaţie admirabilă este şi aceea a basului englez Robert Lloyd în Gurnemanz, impresionant ca naturaleţe, autoritate vocală, dicţiune în limba germană. La pupitru, Bernard Haitink vădeşte grija pentru perfecţiunea

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

execuției orchestrale, se cîntă îngrijit, dar calmul dirijorului se transmite și instrumentiștilor, a căror interpretare apare adeseori lipsită de o participare activă.

Una din cele trei producții provenite de la alte teatre de operă este *Italianca în Alger* de Rossini, preluată de la Opera de Stat din Viena cu decorurile, costumele și regia lui Jean-Pierre Ponnelle, de o inventivitate comică mergînd drept la țintă. Tot de la Viena s-a păstrat și interpreta principalului rol feminin (Isabella), mezzosoprana greacă Agnes Baltsa, laureata concursului internațional « George Enescu » din 1964, cînd avea 20 de ani. *Italianca în Alger* este — cum s-a scris în presa londoneză, pe bună dreptate — « show »-ul lui Agnes Baltsa, care se dăruie fără rezerve în actul de interpretare, plină de o irezistibilă energie și vitalitate. Paolo Montarsolo creează rolul Mustafa apelînd la manierismele ușor rutiniere ale genului de « basso buffo », în care excelează. La pupitru, Gabriele Ferro se dovedește un rossinian autentic, atent la multe detalii orchestrale de mare finețe.

•

English National Opera prezintă la sediul companiei din marea sală de teatru Colisseum (cu 2358 de locuri și cu cea mai întinsă scenă din Londra) spectacole de operă exclusiv în limba engleză, cu soliști englezi proprii, fără a recurge la mari vedete internaționale. Pentru a atrage publicul, accentul este adeseori pus pe montări regizorale de o mare îndrăzneală, cum a fost *Rigoletto* din 1982, în regia lui Jonathan Miller, plasat în mediul maffiei italiene din New Yorkul anilor 1950. Ca și la Covent Garden, repertoriul este de o mare diversitate stilistică, cuprinzînd în stagiunea 1987/1988 opere de Mozart *(Flautul fermecat, Cosi fan tutte)*, Händel *(Xerxes)*, Rossini *(Bărbierul din Sevilla)*, Bizet *(Pescuitorii de perle)*, Verdi (același *Rigoletto* din 1982, mereu reluat cu mare succes), Massenet *(Werther)*, Humperdinck *(Hänsel și Gretel)*, Richard Strauss *(Salomeea, Cavalerul rozelor)*, Mascagni-Leoncavallo *(Cavalleria rusticana* și *Paiațe)*, Puccini *(Madama Butterfly)*, Janacek *(Vulpea cea șireată, Cazul Makropoulos)*, Britten *(Billy Budd)* și o operetă de Offenbach *(Orfeu în infern)*. Și aici premierele alternează cu reluări.

Primul contact cu *Cavalerul rozelor* (reluare din 1975) nu este prea încurajator. Regia (Keith Warner) și scenografia (David Walker) merg pe linia strict tradițională, interpreta Mareșalei (Valerie Masterson) — deși elegantă, cu farmec personal — nu reușește să restituie diversele fațete ale personajului, dominat deopotrivă de pasiune senzuală și de o seninătate tomnatecă, în timp ce Octavian (Jean Rigby) și Sophie (Rosa Mannion) au realizări corecte, dar palide ca întruchipare scenică. Doar Ochs (John Tomlinson) constituie o apariție interesantă și neobișnuită, niciodată ridicolă, folosind mai degrabă, pe alocuri, un ton amenințător.

O dată cu *Hänsel și Gretel* (premieră) impresia se schimbă radical. Regizorul David Pountney și scenograful Stefanos Lazaridis creează un spectacol de mare originalitate și de un efect teatral irezistibil. Ideea de a încredința rolurile Mamei și ale Vrăjitoarei aceluiași interprete își găsește justificarea în prima scenă a operei, în care Mama, sosită acasă, ceartă copiii pentru că s-au jucat în loc să rezolve treburile casnice. Se explică astfel transformarea Mamei în Vrăjitoarea cea rea din visul copiilor, atunci cînd Hänsel și Gretel adorm, dar nu într-o pădure, ci în parcul municipal, vegheați de o seamă de figuri din viața lor cotidiană. Drept consecință, interiorul casei Vrăjitoarei este identic cu interiorul locuinței lor, un interior modern, cu frigider și cu un cuptor electric. Viziunea muzicală a spectacolului (dirijat de Mark Elder) este impecabilă, plină de prospețime și de căldură umană, iar interpreții celor două roluri titulare (Ethna Robinson și Cathryn Pope), ale

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Mamei-Vrăjitoare (Pauline Tinsley) şi Tatălui (Norman Bailey) cîntă cu dăruire şi cu excelente mijloace actoriceşti.

Acelaşi David Pountney semnează şi regia spectacolului cu opereta *Orfeu în infern* de Offenbach (reluare din 1985), de această dată însă în colaborare cu alt scenograf şi costumier, Gerald Scarfe, caricaturistul titular al revistei "The Sunday Times". Drept urmare, totul — decorurile, costumele, dar şi comportamentul şi aspectul fizic al personajelor — capătă un caracter caricatural. Întreaga concepţie a spectacolului se îndepărtează în mod flagrant de spiritul offenbachian, satira îndreptată împotriva mai marilor zilei din Franţa veacului trecut îşi schimbă direcţia, este anglicizată şi adusă în actualitate: Jupiter citeşte în Olimp ziarul englez de scandal "The Sun", iar personajul numit Opinia Publică capătă trăsături de izbitoare asemănare fizică cu primul ministru, doamna Thatcher ! Coregrafia constituie unul din punctele forte ale punerii în scenă, culminînd într-un îndrăcit « can-can », în care — pentru a se menţine nota caricaturală — sînt introduse în ansamblul balerinelor cîteva dansatoare supraponderale !

O nouă premieră, *Billy Budd* de Benjamin Britten, prezintă drama marinarului Budd — condamnat la moarte de căpitanul de vas Vere pentru uciderea, deşi fără voie, a superiorului său, ofiţerul Claggart, care l-a acuzat pe nedrept de instigarea la răscoală pe vas — într-o manieră puternic stilizată (regia Tim Albery) şi într-un cadru scenografic de mare austeritate, fără tradiţionalele imagini marine, punînd accentul pe raporturile inter-umane. Trei mari cîntăreţi englezi, aflaţi pe culmile unei strălucite cariere internaţionale — baritonul Thomas Allen (Billy Budd), tenorul Philip Langridge (căpitanul Vere) şi basul Richard Van Allan (ofiţerul Claggart) — realizează aici creaţii de referinţă, sprijiniţi pe conducerea muzicală exemplară a lui David Atherton, un veritabil specialist al muzicii lui Britten.

Cav & Pag — cum le spun londonezii, amatori de prescurtări, celor două opere *Cavalleria rusticana* şi *I Pagliacci*, prezentate, prin tradiţie, într-un singur spectacol— sînt reunite aici şi în acelaşi decor (reluare din 1986), pornind de la ideea originală a regizorului Ian Judge, potrivit căreia actorii ambulanţi din *Paiaţe* apar pe scenă la începutul spectacolului *Cavalleria rusticana*, găzduiţi de Mamma Lucia în « taverna » ei. În finalul operei *Paiaţe*, Santuzza şi Mamma Lucia din *Cavalleria rusticana* reapar pentru a îngenunchia la căpătîiul muribundei Nedda. Ideea nu este lipsită de logică, realizînd o unitate între două opere înrudite prin stil, epocă de creaţie, naţionalitate a eroilor şi zonă de desfăşurare a acţiunii.

Cu unele rezerve, spectacolul este cursiv, foarte bine dirijat de Michael Lloyd, evidenţiind cîteva voci bărbăteşti remarcabile, mai ales tenorii Arthur Davies (Turiddu) şi Alan Woodrow (Canio), ca şi baritonii Malcolm Donnelly (Tonio) şi Alan Opie (Silvio).

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

SAN REMO

...ovanile in-
...ibelle verso le im-
...posizioni degli adulti.
Di corposa struttura realistica è, invece, il romeno «I Morometi» di Stere Gulea, il quale, rifacendosi a una parte dell'omonimo romanzo ciclico di Marin Preda, ambienta in un villaggio della Piana del Danubio, negli anni precedenti la seconda guerra mondiale, le dolorose vicende di una onesta famiglia contadina (curiosa la coincidenza con alcuni motivi di «L'albero degli zoccoli»)

Un premiu pentru MOROMEȚII

CINEMA D'OGGI, bilunar de informație cinematografică — Roma

De o considerație deosebită merită să se bucure *Moromeții* (titlu italian: *Il Viaggio*, Călătoria), filmul românului Stere Gulea, în care măreția curgerii timpului, în cadrul unei comunități țărănești, oferă regizorului posibilitatea de a experimenta optici ale limbajului și ale articulării secvențelor nici o clipă viciate de ipoteze de virtuozitate, fiind vorba de o atașantă căutare a unei expresivități prin 'imagini descompuse', care depășește codurile celui mai previzibil realism... *(Angelo Pizzuto)*

IL MANIFESTO — Roma

Românesc este foarte frumosul film *Moromeții* (*Il viaggio*) de Stere Gulea, regizor al noului cinematograf din România anilor de după '70, unul dintre semnatarii documentarului-manifest *Apa ca un bivol negru* (...) *Il viaggio* e un film care ar fi putut să înainteze maiestos în deșert, ca film despre viața țărănească, tras dintr-un clasic al literaturii, și care, în schimb, are o croială extrem de modernă și neobișnuită, obținută nu prin experimentalisme optice și de montaj, ci prin secretul care, din totdeauna, făurește capodoperele — o atitudine sinceră de comprehensiune, inclusiv vizionară, a prezentului. După ce am văzut la Sanremo, la Festivalul filmului de autor, nervoase notații de viață contemporană, precum și alți 'clasici melodioși', în cazul *Moromeților* puternicul nucleu al originilor țărănești, despre care azi trebuie să se dea seama, determină cinematograful românesc să facă un pas de anvergură internațională, într-atît de aspră e povestirea, și vie, o împletire de violență și afecțiune cu viața de toate zilele, ferită cu grijă de rugina stereotipurilor. (...) Și nu e vorba de un realism isteric, ci de unul care cuprinde timpul și anotimpurile într-un alb/negru adus la limitele întunericului crepuscular, din anotimpul cel mai orbitor de lumină; zilele abia muncite; o figură de patriarh cu umeri vînjoși și cu creier viol, care conduce o familie turbulentă; și un film care trece ca o săgeată pe o durată de peste două ore. *(Silvana Silvestri)*

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

CORRIERE DELLA SERA — Milano

De o vînjoasă structură realistă se arată a fi *Morometții* de Stere Gulea, care, inspirîndu-se din romanul ciclic al lui Marin Preda, plasează într-un sat din Cîmpia Dunării, în anii de dinaintea celui de al doilea război mondial, dureroasele întîmplări ale unei cinstite familii țărănești (curioasă e coincidența cu unele motive din *L'albero degli zoccoli*, Arborele cu saboți), care sfîrșește prin a fi sfărîmată de condiționările sociale din țară, în ajunul venirii la putere a fascismului. *(Leonardo Autera)*

LA STAMPA — Torino

Celelalte premii au fost acordate actorului român Victor Rebengiuc pentru cea mai bună interpretare masculină, în *Il viaggio* de Stere Gulea . . . *(Bruno Monticone)*

Îl cunoscusem cu mult înainte de a-l interpreta. Atunci, la prima lectură, nici nu mi-a trecut prin cap că l-aș putea juca, vreodată. Nici la următoarele lecturi. Era o carte puternică, cu personaje vii, fascinante. Dar ele erau departe de mine, eram doar spectatorul lor, mă uitam la ele cu interes, cu dragoste, le urmăream zbaterile, lupta lor cu viața, cu ai lor, cu ei înșiși. Erau o lume de la țară, o lume străină mie, născut și crescut la oraș. Surpriza, atunci cînd mi s-a propus rolul lui Ilie Moromete, a fost uriașă. A urmat apoi un interes, un interes profesional, apoi o spaimă, am și fugit de spaimă. Dar m-am întors. Moromete era prea puternic, mă atrăgea, eram ca porumbelul hipnotizat de șarpe și gata, începeam să mă las devorat de șarpele Ilie. Am reluat cartea, tot timpul filmărilor am avut-o lîngă mine, și-am început să-l deslușesc pe Ilie, să încerc să-l deslușesc. Mi-am zis: « bine, nu știu cum sînt țăranii, dar știu cîte ceva despre cum sînt oamenii; țăranii sînt și ei oameni, ia hai să vedem ce e cu omul ăsta ! » N-a fost ușor, a fost cumplit. M-am descurajat de multe ori, mă simțeam singur, purtînd solitar asediul unei cetăți ce părea de necucerit, mă chinuiam noaptea, mă chinuiam ziua și tot așa, pînă s-au terminat filmările.

Nu fac parte dintre acei actori care-și programează succesele. Nu văd cum aș putea fi sigur că va ieși un succes, cînd pentru un eșec răsunător investești tot atîta talent, energie, muncă, transpirație și mai știu eu ce. De ce? Cum? Cînd? Unde se întîmplă miracolul care convertește toate chinurile tale în reușită, nu știu ! Nu dețin această rețetă și nu cred să existe cineva care să o dețină.

Am muncit deci, am muncit cu toată dăruirea, cu toată dragostea; am terminat filmul, l-am văzut. Mi-a plăcut, eram fericit ! Izbutisem să mă apropii de personaj, să-l fac credibil, nu-l întinasem, se vedea că-l iubisem.

Era ceva ! Fusese dragoste !

VICTOR REBENGIUC

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

L'UNITÀ — Roma

Recunoaşterea pentru cel mai bun actor a fost acordată maturului interpret român Victor Rebengiuc, pentru pelicula *Il viaggio* de Stere Gulea (...) Dintre celelalte opere propuse de Sanremo '88, se cuvine a fi semnalată... inspirata evocare a unei tragedii ţărăneşti din crepuscularii ani treizeci, înfăţişată cu o respiraţie corală în opera românului Stere Gulea, *Il viaggio*. *(Sauro Borelli)*

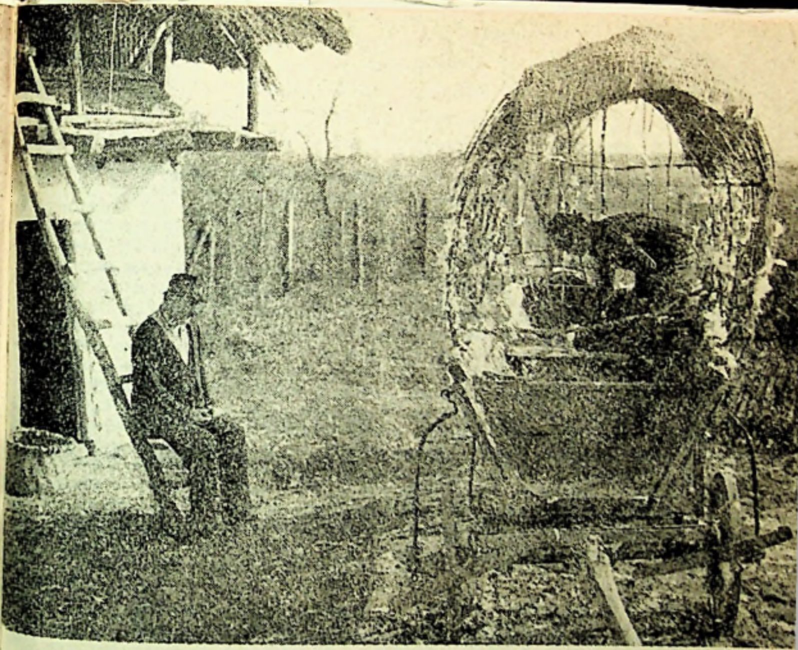
Victor Rebengiuc, în rolul lui Ilie Moromete, în filmul lui Stere Gulea

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

STERE GULEA

Era în aprilie 1974. Făcusem de curînd pentru T.V. o evocare Mateiu I. Caragiale pe care o intitulasem « Sub pecetea tainei ». Toma Caragiu, care-mi acordase o inexplicabilă prețuire, ținea foarte mult ca și Marin Preda, cu care era prieten, să vadă această evocare. După oarecari insistențe, Marin Preda venise să vadă filmulețul. La Capșa, unde « eșuasem » după vizionare, Marin Preda n-a spus nimic despre film. Cred că nu-i spusese mare lucru. Dar Toma era foarte fericit. Avea convingerea că se produsese « marea întîlnire ». Credea că și eu aș fi omul potrivit să fac un film după o carte de-a lui. Scriitorul nu spunea însă nici da, nici nu. De fapt ocolea subiectul. Îl amuza însă credința nestrămutată a lui Toma în valoarea mea. Nu vroia să-l supere. S-a instaurat o anume ambiguitate. Toma, în convingerea lui de nezdruncinat, credea că Marin Preda și-a dat acordul. Cînd a aflat, la puțin timp, că filmul care urma să se facă după *Marele singuratec* a fost încredințat unui alt regizor, era pur și simplu stupefiat. Încercam să-i explic că ceea ce s-a întîmplat este absolut normal. Că ceea ce am făcut eu pînă atunci nu este edificator ca să mi se încredințeze un film după o carte a celui mai mare prozator român în viață. Toma era însă iremediabil mîhnit. Intuiția lui nu fusese împărtășită de Marin Preda. Ajunsese să fie supărat chiar pe scriitor și relațiile lor s-au răcit.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



Stop cadru « Moromeţii » — Victor Rebengiuc

Ciudatele determinări

Ciudat însă, eu, cel din cauza căruia se produsese ruptura, aveam să devin mesagerul involuntar între cei doi mari artişti. Chiar şi dincolo de... viaţă. De cîte ori mă întîlnea la Mogoşoaia, unde mergeam des pentru că părinţii mei aveau o casă acolo, Marin Preda mă întreba insistent despre Toma. Scriitorul avea, iată, un sentiment de culpă. După teribila dispariţie a lui Toma, M. Preda mi-a spus: « Domnule, va trebui să treacă 40—50 de ani pînă să apară un talent de talia lui Caragiu ». Ultima dată cînd l-am întîlnit pe scriitor, prin martie 1980, era tot la Mogoşoaia. Cobora scările de la camera lui de la etajul întîi. Mergea cu capul plecat. Era fără ochelari şi era să dea peste mine, care tocmai ieşeam din sufragerie. I-am dat bună ziua. Mi-a răspuns. După care mi-a spus « Ce mai face domnul... » şi s-a oprit. S-a bătut cu palma pe frunte. « Vroiam să te întreb ce mai face dl. Caragiu. » A surîs îngîndurat şi a dispărut pe uşa sufrageriei...

De la « marea întîlnire » ratată se scurseseră nişte ani. Se întîmplaseră multe. Eu debutasem în lung metraj. Scriitorul văzuse filmul. Nu-i displăcuse, dar nu cred că era pe gustul său din cauza absenţei poveştii. Ideea de a face film după o carte a scriitorului mi se părea cam vană, cu atît mai mult, cu cît, prin sfătuitorii pe care-i avea în materie de cinema, scriitorul îşi îndrepta privirile spre regizori *en vogue*...

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

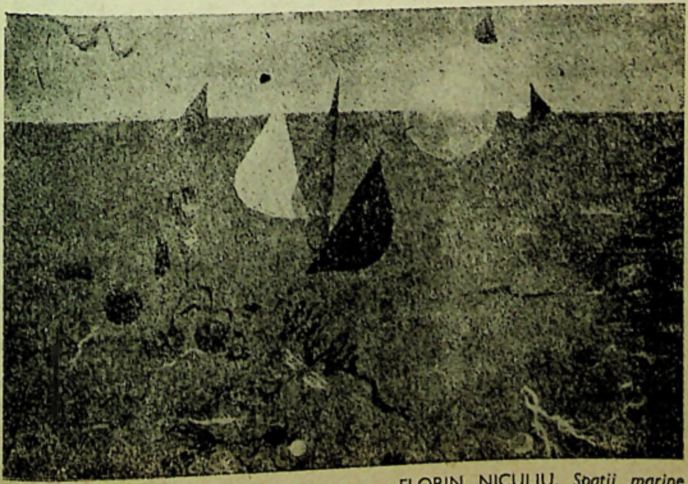
A venit însă neașteptata lui dispariție. Rămăsese doar opera. Acum apropierea cinematografică era decisă de prețuirea și afinitatea pentru operă. Aveam să constat că asupra mea — oricît de interesant ar fi fost omul M. Preda, și era — opera era aceea care exercita marea forță de atracție. Cărțile lui, în special *Povestirile*, *Moromeții* vol. I, *Imposibila întoarcere*, *Viața ca o pradă*, făceau parte din acele opere asupra cărora reveneam cu o plăcere care nu se diminua. Citindu-le aveam senzația că mi se întîmpla o ciudată descoperire a identității. Și totuși nu mă bîntuia ideea de a face film după una din cărțile lui. Era doar plăcerea. Pînă într-o zi, cînd... pe neașteptate a încolțit ideea de a face film după *Moromeții*. Nici mai mult nici mai puțin! Era prin 1983. Din ce resorturi țîșnise o asemenea hotărîre atît de îndrăzneață, de necugetată, aș zice?! N-am putut să-mi explic. Am scris o variantă de scenariu pe care am dat-o spre lectură unor oameni avizați. Cu unele observații, pe care mi le-am însușit, părerile erau încurajatoare. Am scris o a doua variantă și cu mici modificări ea a fost aprobată și a intrat în producție. Ceea ce părea de neatins, devenise fapt palpabil. Cu ani în urmă toate aparențele lăsau să se înțeleagă că voi avea lesne acces la o carte mai puțin importantă a scriitorului și nu avusesem. Acum, împotriva tuturor aparențelor, aveam lesne acces la capodopera scriitorului. Încercam să-mi explic. Rațiunea era însă neputincioasă. N-am găsit decît o singură explicație: întîlnirea cu o operă nu este dependentă de voința noastră, a oamenilor. Sau este?!

lonia), in altri non è ancora successo nulla (Romania). E' proprio rumeno il bellissimo film *Morometii* (Il viaggio) di Stere Gulea, regista del nuovo cinema rumeno degli anni '70, del gruppo che firmò il documentario - manifesto del '71 *L'acqua è un bufalo nero* (tra gli altri Veroiu, Pitza). *Il viaggio* è un film che poteva avanzare maestosamente nel deserto, come film sulla vita contadina tratto da un classico della letteratura. Invece ha un taglio modernissimo e inconsueto ottenuto non con sperimentalismi di ottiche o montaggio, ma con il segreto che da sempre confeziona i capolavori, un atteggiamento sincero di comprensione anche visionaria del presente. Dopo aver visto negli ultimi anni i nervosi appunti di vita contemporanea e altri classici melodiosi, in questo caso il forte nucleo delle origini contadine con cui fare i conti oggi fa compiere al cinema rumeno un passo di portata internazionale, tanto è rude il racconto, vivido, un intreccio di violenza e affetto, vita quotidiana ben sostenuta fuori dalla portata degli stereopiti. «Perchè tanto realismo?» è stata infatti in patria una delle obiezioni al film, come ad ammettere che il realismo va bene entro certi canoni stabiliti. E non è neanche un realismo isterico, cattura il tempo e le stagioni con un bianco e nero portato ai limiti del buio crepuscolare, della stagione più abbagliante, dei giorni appena fatti, una figura di patriarca dalle spalle solide e dal cervello vivace a condurre una turbolenta famiglia e un film che sfreccia per più di due ore.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

SOFIA

Succese românești
la Trienala Internațională
de Pictură



FLORIN NICULIU, *Spații marine*

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Ajunsă la cea de a şasea ediţie, Trienala de Pictură de la Sofia vădeşte o voinţă de cuprindere tot mai importantă, adunînd pe simezele ei artişti din cinci continente. Coordonatele geografice, politice şi culturale care-i definesc — creatori proveniţi din 34 de ţări —, ilustrează, inevitabil, diversitatea însăşi a lumii contemporane. De la Răsăritul Europei (Bulgaria, România, Iugoslavia, Ungaria, Cehoslovacia, Polonia, U.R.S.S.), la Berlinul Occidental, Danemarca, Suedia, R.F.G., Elveţia, Franţa, Belgia, pînă la Irlanda, Spania şi Portugalia, apoi de la Canada la Venezuela, Cuba, Nicaragua, Columbia, Peru şi Chile, ori pînă la Zimbabwe şi Japonia, catalogul ariilor din care s-au recrutat artiştii pune laolaltă zone şi traiectorii ireductibil distincte, nu odată despărţite prin mari contraste. Pentru această massă de lucrări (462, în total, de la 192 de pictori), un Juriu Internaţional, unde se întîlnesc artişti cărora le-a revenit deja onoarea unui Premiu la Trienală, invitaţi acum *hors concours*, ca ION GHEORGHIU, din partea României, să-şi ofere înalta experienţă : alături de reprezentanţi ai ţării gazdă, Preşedintele Hristo Peikov ori Svetlin Rusev, şi de alţi plasticieni, din Mexic pînă în Grecia, uneori de notorietatea unui Rafael Canogar,—spaniolul care şi-a atras larg faima prin forţa provocatoare a realismului său politic.

Un Juriu avînd a aprecia nu numai calitatea prezentării individuale a artiştilor, dar şi coerenţa Secţiunilor Naţionale; aceea a României, bizuită pe o selecţie destul de strînsă, evitînd îngrămădirea pletorică, neconcludentă, de nume din domeniul picturii, şi-a cucerit o recunoaştere publică — o diplomă pentru buna prezentare de ansamblu, la care au contribuit artişti foarte personali, din generaţii deosebite. De la GHEORGHE IACOB, pictor de acute, îndelung decantate reverberaţii, şi FLORIN NICULIU, mişcîndu-se într-un spaţiu desfăşurat după legi poetice, pînă la PAULA RIBARIU, care mitologizează imprevizibil, sau tînărul ŞTEFAN RÂMNICEANU, care îşi propune un dialog ambiţios cu dimensiunea, emulaţia acestor creatori a suscitat atenţia, ultimii doi adjudecîndu-şi diplome de onoare, alături de artişti celebri ca argentinianul Antonio Seguí.

În sfîrşit, cu grava ei încărcătură simbolică, limpiditatea constructoare a lui MARIN GHERASIM, cristalizînd în metafore esenţiale — fîntîna, absida şi scutul —, l-a impus ca unul dintre laureaţii Trienalei, deţinător al unui premiu ce răsplăteşte întreaga noastră mişcare artistică.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ION GHEORGHIU, *Locul Memoriei*

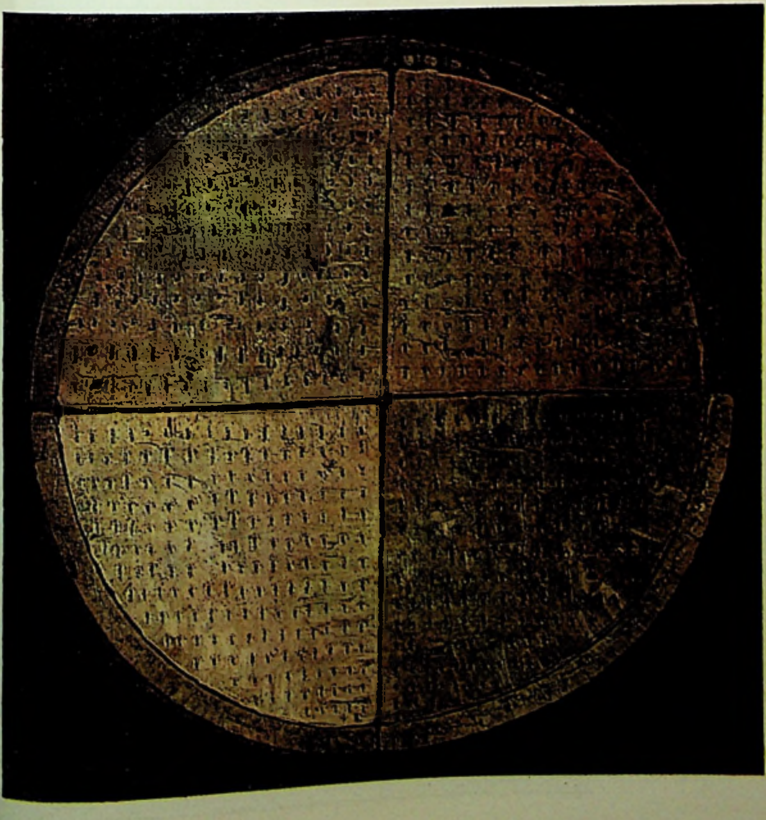
@Asociația Ziariștilor Independenți din România

PAULA RIBARIU,
Daimon

ŞTEFAN RÂMNICEANU,
Orizontul trecerii

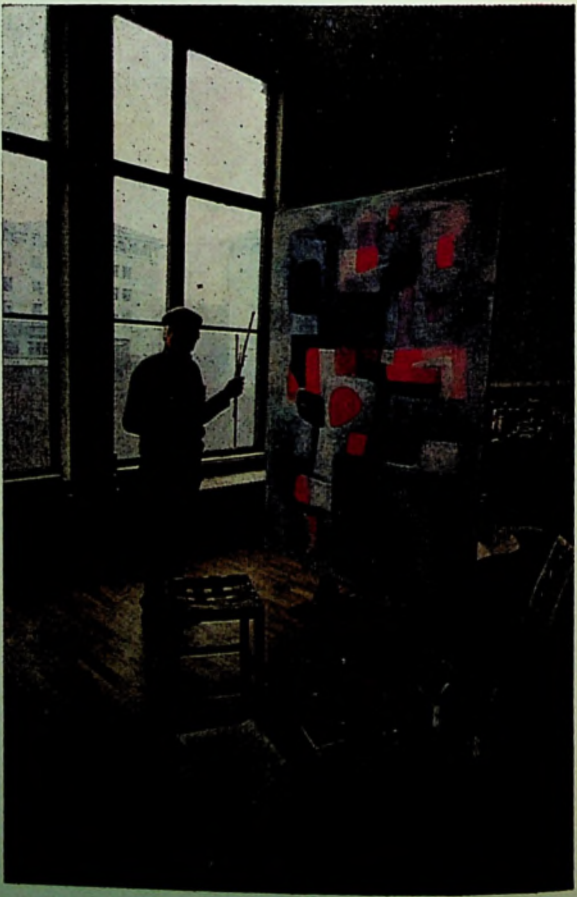
@Asociația Ziariștilor Independenți din România

MARIN GHERASIM, *Scut*



@Asociația Ziariștilor Independenți din România

GHEORGHE IACOB, ambianță de atelier; pe șevalet, lucrarea *Labirint*



@Asociația Ziariștilor Independenți din România

VARŞOVIA

RODICA CIOCAN-IVĂNESCU

Poveşti populare româneşti pe meridiane poloneze

Editura varşoviană *Nasza Ksiengarnia* a iniţiat încă din anii trecuţi o colecţie destinată a prezenta cititorilor din rîndurile tineretului — şi nu numai lor — volume dense, atractiv ilustrate, cuprinzînd basme şi legende reprezentative din folclorul universal. Astfel, au apărut culegeri din basmele Finlandei, din legendele britanice, din tradiţiile indienilor canadieni, poveşti populare bengaleze şi alte opere similare. La finele anului 1987 s-a publicat şi volumul *Poveşti din Muntenia, Moldova şi Transilvania*, al cărui cuprins a fost selectat, tradus şi prelucrat de Danuta Bieńkowska, neobosită şi bine cunoscută traducătoare a numeroase lucrări de beletristică, istorie, arheologie şi etnografie românească. Ataşamentul faţă de specificul climatului culturii noastre s-a dovedit deopotrivă în lucrări proprii, romane cu personaje şi locuri de acţiune din România *(Fiecare zi contează, Frumoasa necunoscută, Noaptea cea mai lungă, Cele opt zile ale Silviei)*, apoi o biografie a lui Mihai Viteazul, apărută la Katowice în 1975, precum şi o suită de pitoreşti creionări, în genere bine documentate, reunind cîteva « trecute vieţi de doamne şi domniţe » moldovence căsătorite în Polonia şi Lituania, sub genericul « Covoarelor de nuntă », pe care datina le aşternea la cununie sub picioarele domneştilor mirese (Lublin, 1974). Recent, scriitoarea s-a decis să abordeze şi domeniul basmelor româneşti, al snoavelor săteşti, al legendelor de factură baladescă sau cronicărească.

Prefaţa semnată tot de autoare schiţează un profil succint al trecutului românesc şi subliniază, în cadrul creaţiei folclorice, îmbinarea motivelor fabuloase cu realităţile istorice, a lumii concrete cu fantasticul poeziei. În aceeaşi ordine de idei, teme ale unor basme ca *Tinereţe fără bătrîneţe* sînt integrate unei viziuni cosmogonice, proprii imaginaţiei poporului român. Legendele despre plante şi animale, selecţionate din lucrările lui S. Fl. Marian, îşi află deopotrivă locul în această zonă fabulos-panteistică, întocmai ca şi *Balada lui Toma Alimoş*, tălmăcită într-o proză savuroasă şi plină de expresivitate, ilustrînd înfrăţirea viteazului cu lumea vegetală şi cu aceea a vietăţilor necuvîntătoare (aici, în speţă, cu calul credincios) deci —

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

contopirea prin moarte cu firea nemuritoare. Presupunem că, în mod deliberat, Danuta Bienkowska a plasat *Balada lui Toma Alimoş* în acest sector al naturii umanizate, al resemnării în fața morții, de vreme ce culegerea e precedată de *Miorița* — singura bucată tradusă în versuri, în excelenta tălmăcire a lui Wlodzimierz Lewik, interpret plin de înțelegere și sensibilitate al liricii lui Eminescu, figurînd atît în culegerea eminesciană din 1960, cît și în antologia mai recentă, alcătuită tot de Danuta Bienkowska în 1983.

Adăugăm aici o altă apropiere pe plan tematic între finalul *Baladei lui Toma Alimoş* și finalul unui mai vechi «cîntec de vitejie» și de pribegie prelucrat de Mickiewicz: groapa viteazului Toma e săpată de calul credincios, precum în cîntecul polonez se spune: «Iar cînd pe lumea asta vieața lui sfîrșit-a /, Mormîntul — calul vrednic i-l sapă cu copita, / Cîntare ce bătrînii o au atît de dragă. . . .».

Din grupajul snoavelor, semnalăm *Cuşma de berbec*, imagine a mediului și obiceiurilor din părțile Munților Apuseni pe vremea haiducilor generoși, a țăranilor obijduiți, a cîrciumarilor hrăpăreți, elemente ce transpar în versiunea pigmentată de umorul traducătoarei. Ultima parte a culegerii întrunește spicuiri din cronici, din legendele istorice ale lui Bolintineanu, din paginile lui Negruzzi, Odobescu, Gane, stabilindu-se unele corelări sugestive și convergențe tematice între cuprinsul acestor pagini românești și episoade din legendele sau cronicile poloneze — așa cum autoarea a procedat pe alocuri și în prefață (cf. Dochia și Wanda, mama lui Ștefan cel Mare și acea vajnică poloneză din veacul al XVII-lea, trimițîndu-și soțul rănit și învins ca să lupte totuși cu turcii).

La intersectarea elementelor spațiului mitic românesc se proiectează imaginea meșterului Manole, nu fără a se evoca în prealabil (fiecare din texte e precedat de-o scurtă introducere) drama lui Blaga, reprezentată la Cracovia în 1927.

Elaborată fără exigențe erudite, însă gîndită și realizată cu discernămînt, această culegere e în ansamblu merituoasă, utilă nu numai pentru tineret: ea constituie totodată o mărturie a nivelului la care se situează tradițiile populare românești în conștiința culturală a veacului nostru, privite la dimensiuni europene.

Nu putem trece cu vederea faptul că agrementul cărții e sporit de ilustrațiile Joanei Chmielewska. Deopotrivă rafinate și naive, prin ai săi feciori de împărați în luptă cu balaurii, săteanul moț cu sarcina de găteje în spinare, cătanele cam țepene, cei trei frați figurînd Crișul alb, Crișul negru și Crișul repede, prin al său Neagoe Basarab, sobru și măreț în hieratismul lui cvasi-imperial, imaginile graficienei poloneze ne fac să ne gîndim uneori la maniera bănățeanului Demian și — în exemplul voevodal cu care încheiem aceste note fugare — la marele meșter Dobromir al frescelor de la Argeș.

Sub atîtea raporturi, din care acesta ultim, al iconografiei atît de adecvate și izbutite, nu e cel mai lipsit de preț, poveștile alese și culese în prelucrarea Danutei Bieńkowska se prezintă deci ca o reușită certă a editurii varșoviene *Nasza Ksiengarnia*, parcurgîndu-se cu delectare și cu netăgăduit folos.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

MOSCOVA

ALEXANDRU STARK

Poetul și poeții

Din totdeauna mi s-a părut că poeții sînt, mai bine spus *pot fi*, și ghizi ideali prin lumea poeziei altora.

De la Eminescu și pînă la Nichita Stănescu, de la Victor Hugo pînă la Aragon, trecînd prin scrierile lui Whitman, Neruda, Ahmatova sau Tuvim, analizele lor respiră harul metaforei, bunătatea, înțelegerea neînțelesului și, mai ales, priceperea de a ne spune, cu infinită eleganță, că — în ultimă instanță — poezia nu poate și nu trebuie să fie explicată, că ea există sau nu există, că ea trăiește înlăuntrul nostru și atunci cînd noi nu am aflat încă de existența ei.

De mai mult timp, cunoscutul poet sovietic Evgheni Evtușenko prezintă în paginile revistei *Ogoniok* o istorie foarte subiectivă, foarte sentimentală și foarte necronologică a poeziei ruse din secolul XX. La prima vedere te grăbești să crezi că afli nume noi de poeți, care — din cele mai diverse motive — nu au fost publicați sau despre care — din aceleași diverse cauze — nu s-a prea scris mai nimic. Dar, la început uimit, iar apoi surprins, observi că Evtușenko îl descoperă prin comentarii și prin selecție chiar și pe Esenin. De fapt Poetul nu descoperă ci *redescoperă*. Pentru că adevărata poezie nu o citești doar o dată, cu fugară curiozitate, ea rămîne paralelă cu viața ta, chiar dacă vine din timpurile cînd nu existai nici tu nici cei agățați pentru eternitate pe crengile arborelui tău genealogic.

Mi-am propus să fac pentru cititorul *Secolului 20* o scurtă, foarte scurtă *lectură a lecturilor* lui Evtușenko, mai exact poate nu a lecturilor, ci a modului în care poetul își înțelege confrații, căutînd să-i îndemne pe cei ce călătoresc prin acest univers să înțeleagă poezia, fiecare cum simte, cum crede și cum vrea.

Declarîndu-mă un iubitor de Evtușenko, îl accept și multe din opiniile care pentru unii ar suna probabil asonantic!

Marina Țvetaeva (1892—1941) are un loc foarte bine stabilit în istoria literaturii ruse. Sînt convins că Evtușenko a selecționat deliberat și *Poetul*, și *Mi-am deschis venele* pentru că din ele năvălește credo-ul Țvetaevei:

Poetu-aduce vorba de departe/Iar vorbele pe el îl duc departe/(1923)
Mi-am deschis venele: de neoprit,/de nereconstituit, țîșnește viața.
Fără întoarcere, de neoprit,/De nereconstituit, țîșnește versul/(1924)

Evtușenko despre Țvetaeva scrie cu lacrima ceea ce nu s-a scris în nici un manual, în nici un studiu: «Dacă Ahmatova este păstrătoarea tradițiilor clasice ruse, Țvetaeva este o novatoare, forța ei explozivă fiind egală cu cea a lui Maia-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

kovski începuturilor. Versurile ei seamănă cu o Niagară a pasiunilor, durerii, metaforelor și muzicii . . . Musculatura versului este precum cea a luptătorilor; pînă și în lirica intimă, Țvetaeva găsește rezolvări simfonice. Mîndria nu i-a permis să se acomodeze cu mediul emigrației. Din nefericire însă, reîntoarsă în țara ei, Țvetaeva nu a găsit înțelegere și, într-un moment de disperare și singurătate, s-a spînzurat. Forța ei interioară era cea a unei forje imense și această forță, inclusă într-un înveliș feminin prea gingaș, a sfîșiat-o.

Ideea ta nărăvașă îmi place./Da, voi juca personajul acum !
Dar azi altă dramă-ncep să joace,/Deci mă scutește ! Eu am alt drum!

Încheindu-și cu *Hamlet* (1946), selecția închinată lui Boris Pasternak, Evtușenko și-a exprimat cît se poate de limpede viziunea lui asupra celui pe care l-a socotit, în pofida tuturor intemperiilor spirituale, mentorul său.

« S-ar părea că poezia lui Pasternak ar fi ruptă de timp; versul său **Ce mileniu e acum afară dragii mei?** a constituit nu o dată prilej de învinuire a poetului. Dar, de fapt, poezia lui Pasternak este profund pătrunsă de istorie. Pasternak a realizat mari tablouri ale epocii: *Anul '905*, *Locotenentul Schmidt;* unul din cele mai bune portrete ale lui Lenin îi aparține tot lui Pasternak. Înainte de război Pasternak a participat la Congresul antifascist al scriitorilor lumii și sala l-a salutat în picioare, iar în timpul războiului poezia lui a luptat împotriva năvălitorilor. Versurile lui Pasternak scrise după război sînt caracterizate de tendințe spre limpezime.

« Esențialismul » lui de pînă atunci a făcut loc unui clasicism mai accentuat și simplității în accepția ei cea mai elevată. Poezia lui a pierdut ceva, dar a și cîștigat ceva.

Rezultatul unei munci de mulți ani, l-a reprezentat romanul *Doctor Jivago*, în care a realizat portretul unui intelectual rus care — fără voia sa — a fost prins între două focuri în timpul războiului civil. Romanul a fost scris fără nici o urmă de ură sau desconsiderare a Revoluției din Octombrie. Asemenea oameni ca doctorul Jivago au existat și istoria războiului civil ar fi fost incompletă fără prezentarea lui. Din păcate însă, și romanul s-a aflat între două focuri. Uniunea Scriitorilor din URSS a condamnat romanul, socotindu-l o operă antisovietică, excluzîndu-l pe Pasternak din rîndurile ei. Pe de altă parte, presa reacționară din vest a folosit « cazul Pasternak » în scopurile sale speculative. Și astfel, acest om, atît de curat moral, căruia speculația politică îi era complet străină, a devenit o jertfă a ei ».

Despre cine mai scrie Evtușenko în antologia sa incompletă încă, dar atît de fermecătoare? Pe distinsul om de cultură care a fost Anatoli Luneacearski (comisar al învățămîntului în guvernul lui Lenin) îl socotește ca pe un poet apărător al poeziei clasice ruse și autor al unor « reale străluciri de slove ». Boris Sadovski (1881—1958), autorul plachetei *Samovarul*, apărută în 1914, este considerat drept autor al imnului închinat acestui idol de aramă din serile patriahale ale Rusiei. Pe Tihon Ciurilin (1885—1946) îl numește părintele întru ale poeziei al Marinei Țvetaeva, iar despre Pavel Radimov (1887—1967) scrie: « Hexametrii lui erau complet lipsiți de apărare în fața săgeților otrăvite ale celor care-i parodiau, dar nimeni pînă la [illegible] nu a mai creat ceva asemănător ».

[illegible] Nikolai Erdman (1902—1970), pe care-l califică drept « pur și simplu talen- [illegible] să menționeze poezia în care luminează strofat-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

O rîu insipid al vremii ! Pe-a ta/Cale mă du năpraznic ori în lente căderi! Fă ce vrei, numai nu mă condamna/Pe mine, cel răul, la ocna de netăceri !

Despre Esenin: « Probabil că este cel mai rus poet, pentru că poezia lui nu e scrisă cu pana, ci cu o respirație a naturii celei mai rusești. Versurile lui, născute din folclor, au devenit cu timpul folclor. ... Îngrozit de dispariția orînduirii patriarhale, atît de apropiată sufletului său, Esenin se caracteriza el însuși drept « *ultimul poet al satului* ». Esenin a preamărit revoluția, dar uneori, așa cum singur a recunoscut-o, neînțelegînd « *unde ne duce vîrtejul vieții* », cobora în cala cu cîrciumi de pe nava revoluției ce străbătea vîltoarea furtunilor. Poezia lui era cîteodată ca un mînz dezorientat în fața locomotivei fumegînde a industrializării. Esenin se simțea cuprins de frica de a deveni străin în propria țară, dar temerile lui au fost absolut inutile ».

Citindu-l pe Evtușenko, te orientezi mai bine printre meandrele poeziei ruse din anii '20 și '30.

Afli despre Vladislav Hodasevici, de pildă: « Versurile lui le-a apreciat Gorki. A scris puțin, dar n-a avut poezii proaste »

Din lumina primăverii-s un efect, Caută-mă-n zborul ei neînfrînt ! / Sînt sunet, aer, o rază pe parchet, / Dar mai ușor: ea-uite-o ! Eu nu sînt !

Afli despre Sașa Ciornîi (pseudonimul lui Alexandr Glikman) că a fost cel de la care Maiakovski a învățat enorm, multe din versurile lui fiind apropiate nu numai ca intonații ci și ca formă de cele ale lui Ciornîi. (Pe versurile poetului Sașa Ciornîi, Șostakovici a compus un ciclu de cîntece de o mare putere sugestivă).

Afli despre Alexandr Vertinski: « A avut o soartă ieșită din comun. Renumit cîntăreț care a cîntat și în cabaretele Petrogradului, după mulți ani rătăciți prin străinătate și-a găsit în el curajul de a reveni în patrie, unde a devenit cunoscut actor de film. În versurile lui Vertinski se resimt influențele lui Blok și Severianin. Dar nu poți să nu remarci propria-i puternică scînteie poetică ».

Iar cînd simți mesteacănul ațipind / Și cîmp spre somn gata să tragă, inima-n dulce durere privind, / Prin lacrimi vede țara dragă.

Pentru Evtușenko, Eduard Bagrițki (1895—1934) a fost, asemenea lui Till, și romantic și realist « dar cel mai mult poetul căruia îi plăcea să redea libertatea păsărilor din colivii », iar Makar Pasînok (1893—1946) știa să găsească revoluția mondială în orice lucru mărunt. Despre Nikolai Tihonov (1896—1979) scrie: « Poeziile și mai ales baladele lui nu sînt de nimeni și nimic atît de aproape ca de poezia lui Kipling, cu toate că versurile lui Kipling se traduceau foarte puțin în acel timp și nu se știe dacă Tihonov citea în engleză. Geneza națională a lui Tihonov este, fără îndoială, Gumiliov. » Evtușenko însă evidențiază în antologia sa nu atît versurile de factură kiplingiană sau gumiliovianä, ci *Balada despre cuie* (atît de dragă lui Ilya Ehrenburg) închinată eroismului celor care sînt gata să-și facă pînă la capăt datoria, simbolul lor fiind pentru poet oamenii mării:

Cuie să faci din acești marinari / Și n-ar fi pe lume cuie mai tari.

Un Poet concentrează în metafore pe mulți alții.

Poetul continuă să facă ceea ce consideră și că este datoria sa față de Poeți și Poezie !

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

RIGA

VIRGIL MIHAIU

Dinamismul unei reviste

Editată de uniunile artiştilor plastici, arhitecţilor, compozitorilor, cineaştilor şi oamenilor de teatru din R.S.S. Letonă, revista *Māksla* (Arta) se înscrie actualmente printre cele mai atractive publicaţii din lume consacrate artelor vizuale şi spectacolului. Într-o prezentare grafică rafinată, cititorului îi sînt înfăţişate semnificative aspecte din viaţa spirituală în continuă efervescenţă a republicii baltice, cu capitala la Riga, precum şi raportări la fenomenele culturii actuale, atît din restul Uniunii Sovietice, cît şi de pe întregul glob. Impresionează amplele deschideri ideatice, simţul acut pentru inovaţie, promovarea valorilor autentice, reintegrarea precursorilor în circuitul cultural al prezentului, înalta tensiune spirituală, deosebit de stimulatoare pentru creativitate — calităţi incontestabile ale atmosferei intelectuale specifice Letoniei. Desigur, impactul asupra publicului internaţional este favorizat de proeminenţa acordată artelor vizuale (paginile din hîrtie satinată groasă accentuează impresia de elegant album selectiv, realizat cu bun gust şi simţ critic, pe care o lasă fiecare număr al revistei). Pictura, grafica şi sculptura plasticienilor letoni se disting prin calităţi artistice perfect integrate celor mai recente date de limbaj ale esteticii contemporane. Ca şi în cazul arhitecturii, de fiecare dată reprezentată prin masive articole ilustrate, nu e vorba aici de un simplu « sincronism », ci despre o necesitate organică — reflex al apartenenţei la matricea culturală europeană — susţinută pe fondul unor stabile tradiţii progresiste. În materie de arhitectură e sesizabilă o anumită linie de continuitate între experimentele începutului de secol, cu predilecţiile manifestate faţă de *Jugendstil* (Jānis Krastinš a publicat un întreg volum despre *Arhitectura Jugendstil la Riga*) şi noua arhitectură letonă, preocupată să creeze ambianţe urbane raţional-funcţionale şi să le integreze spaţiului nordic, proces oarecum similar celebrelor modele scandinave ale domeniului.

Fiecare ediţie din *Māksla* conţine, de asemenea, lucrări atestînd serioase preocupări legate de design şi fotografia artistică. Sunt publicate dezbateri, eseuri, interviuri, reportaje consacrate baletului, muzicii, teatrului, cinematografiei (problemelor literare letone li se acordă prioritate în excelentul săptămînal *Literatura un Māksla*). Începînd cu numărul 113/ianuarie-februarie 1986 revista, fondată în

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

1959, își remaniază colegiul redacțional. Instalarea lui Evalds Strods ca redactor-șef are ca directă consecință o și mai nuanțată diversificare de conținuturi, o și mai incitantă punere în pagină. Semnalăm doar cîteva materiale publicate în cele mai recente numere: Marġeris Zarinš face o prezentare istorică a primului teatru de operă din Letonia — « Musse », a cărui orchestră a fost condusă un timp și de Richard Wagner; Ivars Strautmanis prezintă direcții ale evoluției viitoare a arhitecturii republicii; Eriks Tivums schițează un portret al primei-balerine a Teatrului de operă și balet al R.S.S. Letone, Zita Ers; Sandra Kalniete semnează o prezentare a tendințelor avangardiste din arta vestimentară și textilă a Letoniei în ultimii 25 de ani; Jānis Borgs publică un fotoreportaj-analiză pe marginea fenomenului « graffiti » din metroul newyorkez; o cronică despre concertele susținute de jazzmeni americani, împreună cu cei letoni, în toamna anului 1986 la Jurmala e semnată de Boris Avramecs; Pēteris Bankovskis evocă figura sculptorului englez Henry Moore, iar Valts Kleins pe cea a fotografului francez Henry Cartier-Bresson; Guntis Stirna scrie despre situația design-ului comunal în orașul Riga; o panoramă a căutărilor novatoare din sculptura letonă actuală apare sub semnătura lui Gundega Cēbere; filmul lui Herc Franks *Curtea supremă* e analizat de Evalds Strods în articolul intitulat « Dorința de a trăi sau înfrîngerea liderului »; o sugestivă reflectare fotografică a perioadei numite « de stagnare » în viața socială din Uniunea Sovietică a anilor '70 i se datorează lui Vilhelm Mihailovskis (articolul însoțitor e scris de Jānis Peters, sub titlul « Florile sterile mărturisesc și avertizează »); conservarea patrimoniului arhitectural și a celui ecologic e abordată într-o discuție despre stațiunea Sigulda; Jānis Borgs scrie la moartea lui Andy Warhol; Mihail Krasilin trece în revistă pictura religioasă rusă din secolele XVI—XX păstrată pe teritoriul Letoniei; facem cunoștință cu grupul de design *Lauma*, cu expoziția internațională de fotografie organizată periodic la Riga, cu succesele înregistrare în turneul peste ocean de către grupul de pantomimă din Riga; *Māksla* își deschide paginile cronicilor la *Dansul morții* de Strindberg, montat de Teatrul artistic Rainis, ca și la numeroase cărți, spectacole, festivaluri; noul conținut și stil al Festivalului Internațional de film de la Moscova e prezentat de Abrams Klockins în articolul « *Glasnost* » *în manieră cinematografică*; interesante studii de sociologie a artei și pseudo-artei semnează Dainis Jukons *(Omul, timpul, muzica pop)*, Jānis Borgs *(Aripi, sex și simboluri*, o analiză a desenelor de pe fuselajele avioanelor americane din cel de-al doilea război mondial, efectuată din punct de vedere cultural și istoric), Valdis Muktupāvels (despre originile și simbolistica folclorică a celui mai cunoscut instrument muzical popular leton : kokle-ul), în timp ce Alvars Kalve meditează asupra creativității remarcabile a culturii azerbaidjene actuale.

Rezumatele în limbile rusă și engleză facilitează accesul lectorilor străini la universul *Mākslei*. Iar pura imagine grafică a textelor în letonă constituie un spectacol în sine, avînd în vedere caracterul de relicvă vie al acestui idiom indo-european;

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Corectura: LIDA IGIROŞIANU

Tipărit la Întreprinderea Poligrafică „ARTA GRAFICĂ"

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

PREZENTAREA TEHNICĂ
SANDA GUSTI

Secolul 20
1-2-3/1987

REDACȚIA: CALEA VICTORIEI 115, TEL. 50.64.35
ADMINISTRAȚIA: CALEA VICTORIEI 115, TEL. 50.74.96
BUCUREȘTI

43 804

Lei 51

@Asociația Ziariștilor Independenți din România